



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Judith Leyster und ihre Weiblichkeits- sowie Männlichkeitsdarstellungen: Kritische Betrachtung geschlechtsspezifischer Darstellungen im 17. Jahrhundert in Haarlem

Verfasserin

Anita Halbartschlager

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

An dieser Stelle möchte ich mich für die tatkräftige und geduldige Unterstützung bei meiner Familie und meinen Freund/innen bedanken. Meine Eltern möchte ich besonders hervorheben, da sie mir das Studium ermöglichten, mich stets moralisch unterstützten und meine Entscheidungen mitgetragen haben. Vielen Dank an meine beiden Brüder für die positiven Worte, die konstruktiven Ratschläge und deren Ausdauer. Ein großes Dankeschön geht hiermit auch an meine Betreuerin Frau Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, welche meiner Diplomarbeit eine neue Chance ermöglichte und mich mit wertvollen Ratschlägen motiviert hat. Weiters möchte ich mich noch bei Frau Prof. Dr. Daniela Hammer-Tugenhaf bedanken, sie hat mir mit ihrem fundierten Wissen eine große Hilfestellung geleistet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung:	1
2. Biographie:	4
2.1 Veränderung im Kunsthandel mit Bezug auf die Haarlemer Kunstlandschaft:	9
3. Forschungsstand und Wiederentdeckung:	11
4. Weiblichkeitskonstruktionen:	14
4.1 Theoretischer Teil:	14
4.2 Historischer Überblick:	19
4.2.1 War das 17. Jahrhundert auch ein Goldenes Zeitalter für Frauen?	20
4.2.2 Bild der Frauen im Goldenen Zeitalter:	22
4.2.3 Weiblichkeit in zeitgenössischer Literatur des 17. Jahrhunderts:	24
4.2.3.1 Jacob Cats:	25
4.2.3.2 Johann van Beverwijck:	27
4.2.4 Angesehene Frauen in Literatur, Kunst und Öffentlichkeit:	29
4.2.5 Gesellschaftliches Leben im Goldenen Zeitalter in den Niederlanden:	30
4.2.6 (Un)scheinbare Differenzen zwischen Tavernen und Bordellen:	32
5. Weiblichkeitsdarstellungen im Oeuvre Judith Leysters:	34
5.1 Kuppelndes Paar/Carousing Couple:	34
5.2 Tric-Trac Spiel:	43
5.3 Das Angebot:	57
5.4 Lautenspielerin:	65
6. Männlichkeitskonstruktionen:	70
7. Männlichkeitsdarstellungen im Oeuvre Judith Leysters:	76
7.1 Serenade:	76
7.2 `Der letzte Tropfen` - The last drop:	81
7.3 Familie eines Soldaten:	89
8. Conclusio:	98
Anhang	
Bildtafeln:	103
Abbildungsnachweis:	133
Literaturverzeichnis:	139

1. Einleitung:

Judith Leyster „the most clever[sic!] painter of her sex in the seventeenth century Holland“¹ war Mitglied der Lukasgilde in Haarlem und eine autonome Künstlerin. Sie stammte aus keiner Künstler/innenfamilie, bildete in ihrer Werkstatt Lehrlinge aus, malte Genrebilder mit *modern figures*² und verkaufte diese am offenen Markt.

Würde es sich bei dieser Charakterisierung um diejenige eines Mannes handeln, wäre sie nicht außergewöhnlich. Da es sich bei Judith Leyster jedoch um eine weibliche Künstlerin handelt, ist sie besonders und macht neugierig. Obwohl die Malergilden und die Kunstbranche, wie auch in anderen europäischen Ländern, männerdominiert waren, gelang es einigen Künstlerinnen, sich durchzusetzen und künstlerischen Ruhm zu erlangen.

Wird Leyster heute oft als eine *Ausnahmeerscheinung* des 17. Jahrhunderts erwähnt, war sie zu ihrer Zeit eine von ihren männlichen Kollegen angesehene Künstlerin mit vergleichbaren Rechten. Dieses Ansehen genoss sie bis zu ihrem Tod, verschwand daraufhin jedoch bis 1893 von der Bildfläche der kunsthistorischen Betrachtung. Obwohl zahlreiche ihrer Bilder datiert und signiert sind, wurden am Kunstmarkt die meisten ihrer Werke ihren Haarlemer Künstlerkollegen zugeschrieben, da es nicht für möglich gehalten wurde, dass eine weibliche Künstlerin im 17. Jahrhundert am offenen Kunstmarkt reüssieren konnte.

Erst nach der Wiederentdeckung von Frans Hals's Oeuvre wurde sie *zufällig*³ von Hoofstede de Groot abermals als Künstlerin wahrgenommen. Somit wurde die für fast zwei Jahrhunderte nicht existierende Künstlerin wieder in die Kunstgeschichte integriert. Dennoch sollte es bis 1927 dauern, als Juliane Harms die erste Künstlerinnenmonographie von Judith Leyster veröffentlichte und wieder bis Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre, bis Frima Fox Hofrichter einen Katalog und weitere Artikel über sie verfasste. 1993 erschien eine Monographie von James A. Welu mit dem Titel: *Judith Leyster: A Dutch Master and Her World*.

Des Weiteren wurde ihr zur Feier ihres 400. Geburtstages 2010 im Frans Halsmuseum in Haarlem eine kleine Einzelausstellung - *Judith Leyster De eerste vrouw die*

¹ Slive (1970), S. 8

² Vgl. Biesboer (1993), S. 75

³ Im Louvre wurde unter einer falschen Signatur von Frans Hals das Monogramm der Künstlerin entdeckt.

meesterschilder werd gewidmet, welche ich während meines Erasmusaufenthaltes in Utrecht besuchte.⁴

Dadurch hatte ich die Möglichkeit, einige ihrer Werke⁵ im Original zu betrachten. Zu Beginn hat mich vor allem ihr *Selbstportrait* (Abb. 1) aufgrund der selbstbewussten Darstellungsweise in den Bann gezogen. Ihre lockere, beinahe legere Sitzposition, der zu den Betrachter/innen gerichtete Blick und ihr einnehmendes Lächeln haben in mir das Verlangen hervorgerufen, mich mit dieser Künstlerin genauer zu beschäftigen. Beim Betrachten ihres Oeuvres ist mir einerseits ihre intime und feine Motivwahl aufgefallen, andererseits aber auch ihre durchaus selbstbewusste Durchführung.

Für mich stellte sich von Beginn an die Frage, ob anhand ihrer Werke eine gegenüber ihren Künstlerkollegen differenzierte Darstellungsweise sichtbar wird, da sie, vor allem auf die Genremalerei bezogen, selbst wenige weibliche Künstlerkolleginnen hatte und als Frau in einer männerdominierten Gesellschaft lebte und arbeitete. Durch mein kulturwissenschaftlich orientiertes Studium ist für mich vor allem die Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht in ihren Werken von großem Interesse. Die Fragestellung, ob eine auf ihre männlichen Kollegen als unterschiedlich zu bewertende Herangehensweise in Bezug auf Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen erkennbar ist, wird in dieser Arbeit stets eine große Rolle spielen. Konkret ist hier zu fragen, ob sich ihre Protagonistinnen in den Tavernen- und Bordellszenen, ihre oft im häuslichen Interieur verhafteten Frauendarstellungen, aber auch ihre männlichen Figuren, wie zum Beispiel die Musikanten und jene sich Vergnügenden, von denen ihrer Kollegen unterscheiden.

Hier möchte ich jedoch festhalten, dass diese Arbeit nicht das Geschlecht der Frau in den Vordergrund stellen wird, sondern vielmehr ihr Werk in Bezug auf Leysters damalige soziale wie kulturelle Wirklichkeit betrachtet wird: Leyster als ein Konglomerat aus unzähligen kulturellen Einflüssen mit einem kulturellen Gedächtnis. Ich sehe sie nicht nur als Beispiel einer Frau im Goldenen Zeitalter, sondern als individuelle Künstlerin. Folglich nicht isoliert, sondern in Verbindung mit ihren Kollegen.

⁴ Tummer Anna, Judith Leyster, *De eerste vrouw die meesterschilder werd*, Haarlem, 2009. In diesem Katalog befindet sich lediglich ein kleiner Überblick über ihre Bilder und Informationen zur Biographie der Künstlerin.

⁵ Selbstportrait, 1632-33; The last drop, 1630-31; Merry company, 1630-31; The young flute player, 1635; Monsieur Pekelharing, 1629; Portrait of a woman, 1635; Blumenstilleben, 1654; Stilleben mit einem Früchtekorb, ca. 1640; Die Serenade, 1629; Das Angebot, 1631; Der 'Vroege Brabantson' page from the Tulip Book

Um diese Kriterien einzubauen, werde ich zuerst ihr Leben und ihr soziales Umfeld einer intensiven Betrachtung unterziehen, welchem ein kurzer Exkurs über die feministische Theorie in der Kunstgeschichte und die Stellung der Frau im Goldenen Zeitalter folgen wird. Dies wird anhand von historischen Ereignissen und zeitgenössischen literarischen Werken geschehen. Mithilfe von vier exemplarischen Bildbeispielen werden anschließend die Frauendarstellungen in ihrem künstlerischen Schaffen verglichen.

Obwohl in der Genremalerei Betrachter/innen oftmals mittels eines *Augenzeugen-Effekts*⁶ angesprochen werden, welcher die Wahrheit des Sehens belegen soll, ist es wichtig zu erwähnen, dass es sich auch in diesen Bildnissen um reine Konstruktionen der Künstler und Künstlerinnen handelt. Weiblichkeits- und Männlichkeitsstereotype werden dabei ebenso produziert wie verändert. Somit ist es für eine Gesamtbetrachtung nicht nur wichtig, das Modell der Weiblichkeit, sondern auch das der Männlichkeit in Frage zu stellen und die Konstruktion von Geschlechtlichkeit in deren Gesamtheit genauer zu betrachten.

Aus diesem Grund werde ich im dritten Teil dieser Diplomarbeit zuerst auf den theoretischen Aspekt der Männlichkeit eingehen und danach wiederum mithilfe von drei exemplarischen Werken die Darstellung der männlichen Protagonisten in Leysters Werk mit jenen ihrer männlichen Kollegen vergleichen.

⁶ Vgl. Hammer-Tugendhat (2009), S. 9

2. Biographie

Über das Leben von Judith Leyster sind wenig gesicherte Informationen oder schriftliche Zeugnisse vorhanden. Ihre Vita wurde weder in Sandrarts *Teutsche Academie* noch in Hourbrakens *Groote Schouburgh* aufgenommen. Die einzigen Anhaltspunkte liefern Daten über die Taufen ihrer Kinder, Gerichtsverhandlungen und Informationen über Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung.

Sie wurde 1609 als Achtes von neun Kindern geboren, ihre Eltern waren Jan Willemssen aus Antwerpen und Trijn Jaspers aus Haarlem. Ihr Vater war ursprünglich Weber, wechselte jedoch später in das Brauwesen und kaufte in Haarlem eine Brauerei, von welcher die Familie den Namen Leyster übernahm. Übersetzt bedeutet der Name Leyster „leading star“⁷, davon leitet sich auch ihre Signatur ab, ein J und ein L (Abb. 2), welche von links mit einem Stern verbunden werden.

Die Familie lebte in materiellem Reichtum und war bis 1625, als der Vater den Konkurs der Brauerei anmelden musste und all ihr Hab und Gut verkaufte, sozial hoch angesehen. Daraufhin musste die Familie nach Vreeland, nahe Utrecht, umziehen. Da das Werk der Künstlerin von den Utrechter Caravaggisten geprägt ist und ihre Frühwerke oft mit den Utrechter Malern verglichen wurden, wäre es möglich, dass sie mit ihren Eltern 1628 nach Utrecht ging und sich von den dort ansässigen Künstlern inspirieren ließ. Der Einfluss der Utrechter Caravaggisten ist jedoch schon vor Beginn ihrer Karriere in Haarlem erkennbar. Biesboer verweist hier auf das *Musical Trio* (Abb. 3) von Pieter de Grebber von 1623⁸, auch bei Frans Hals findet sich dieser Einfluss wieder.

Über die Ausbildung der Künstlerin gibt es zwei Vermutungen, keine der beiden kann jedoch mit Sicherheit belegt werden.

Eine Variante ist, dass sie bei Frans Pieter de Grebber als Schülerin in seiner Werkstatt tätig war. Dieser war zu dieser Zeit „one of the leading artists in Haarlem at the time. A prominent portrait and historypainter [...]“⁹

⁷ Hofrichter (1989), S. 13

⁸ Vgl. Biesboer (1989), S. 77

⁹ Ebenda, S. 75

Grund für diese Annahme ist, dass sie in einem Gedicht von Ampzing von 1628¹⁰ über diese Werkstatt wörtlich erwähnt wurde. Es bleibt jedoch unklar, ob sie dort gelernt hat oder lediglich in engem Kontakt mit der Tochter von Frans Pieter de Grebber, Maria de Grebber, gestanden hat, welche ebenfalls Malerin war. Stilistisch finden sich jedoch kaum Ähnlichkeiten. Sie könnte mit den de Grebbers bis 1628, bis sie nach Utrecht ging, gearbeitet haben und nach ihrer Rückkehr eine Lehre in Frans Hals Werkstatt begonnen haben.

Die zweite Möglichkeit wäre, dass sie lediglich in der Werkstatt von Frans Hals gearbeitet und gelernt hat. Diese These würde das Bild *The Jester* (Abb. 4) erklären, welches vor dem Jahr 1626 nach einem Bild von Hals gemalt wurde. Laut Hofrichter¹¹ scheint es unwahrscheinlich, dass dieses Bild entstand, während sie in einer anderen Werkstatt gelernt hat. Beide Möglichkeiten klingen plausibel, aber keine ist definitiv belegbar. Meiner Meinung nach ist die wahrscheinlichere Variante, dass sie zuerst bei de Grebber gelernt und später, nach ihrer Rückkehr aus Utrecht, bei Frans Hals gearbeitet hat.

Ihre ersten datierten und signierten Werke, die *Serenade* (Abb. 5) und der *Jolly Topper* (Abb. 6), stammen aus dem Jahr 1629. Von diesem Jahr an wurde auch ihr Name urkundlich erwähnt. Anhand dieser Werke ist die künstlerische Verbindung zu Frans Hals deutlich erkennbar. Auch privat waren sie in engerem Kontakt, da sie 1631 Taufpatin einer Tochter von Hals wurde. Die produktivste Zeit als Künstlerin hatte sie zwischen 1629 und 1636. Aus dieser Zeit stammen die meisten ihrer erhaltenen Werke, bildete selbst Studenten aus und wurde 1633 in die Lukasgilde aufgenommen. Dies ist bemerkenswert, da die Aufnahmebedingungen im Jahr 1631 strenger formuliert wurden, Anwärterinnen und Anwärter mindestens 20 Jahre alt sein mussten, drei Jahre studiert und ein Jahr Lehrling gewesen sein mussten.¹² Judith Leyster musste für die Aufnahme bezahlen und dafür ein Werk anfertigen. Es kann nicht mit Sicherheit belegt werden,

¹⁰ Ampzing, 1628, S. 370:

Frans	Nu moet ik Grebber noemen/
Grebber,	Den Vader, ende Soon, en oock de Dochter roemen.
met sijn	Wie sag oyt schilderij van eene dochtershand?
Soon Pie-	*Hier schulderter noch een met goed en kloek verstand
ter ende	De Grebeers sijn vermaerd door hunne groote beelden.
Dochter	Wie sag dat iemands hand en geest hier kloeker speelden?
Maritjen.	
* Judith Leyster	

¹¹ Vgl. Hofrichter (1989), S. 14

¹² Vgl. Ebenda (1989), S. 15

dennoch wird vermutet, dass sie dafür ihr durchaus selbstbewusstes und bewundernswertes *Selbstportrait* (Abb. 1), welches sie als Portrait- und Genremalerin darstellt, anfertigte. „The fact that her guild membership cost three gold Rhenish guilders because she was an outsider and because she was the daughter of a father who had undoubtedly lost his citizenship of Haarlem on account of bankruptcy is also notable. By contrast, the children of guild members had to pay only twelve stuivers.“¹³

Die meisten Künstlerinnen dieser Zeit, unter ihnen zum Beispiel auch die bekannten Blumenmalerinnen Maria v. Oosterwijk von Delft und Rachel Ruysch von Amsterdam waren, obwohl sie ihr Leben mittels ihres Kunstschaffens finanzierten, keine Mitglieder einer Gilde. Maria v. Oosterwijk, welche dadurch keine Lehrlinge ausbilden durfte, lehrte zum Beispiel ihren Dienstmägden das Malen, um Unterstützung bei ihrer Produktion zu bekommen. Auch die mit Leyster von Ampzing in Verbindung gebrachte Maria de Grebber war in keiner Gilde.¹⁴

Für Leyster bekräftigte und festigte die Mitgliedschaft in der Lukasgilde sicherlich ihren Status als *unabhängige* Künstlerin. Ihr Vater war kein Künstler und sie war zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht mit dem Künstler Jan Miense Molenaer verheiratet, deshalb konnte sie als Mitglied die Unterstützung der Gilde gut gebrauchen. Obwohl Malergilden zu dieser Zeit einen Machtverlust hinnehmen mussten, hatte sie zwei wichtige Funktionen: Einerseits hatte sie Unterstützung bei der Ausbildung geboten und andererseits wurde mit den Geldern eine Versicherung abgeschlossen, in der die Begräbniskosten und finanzielle Unterstützung bei Krankheitsfällen inkludiert waren. So hatte Leyster den Rückhalt einer sozialen und finanziellen Sicherheit, welche aufgrund der wirtschaftlichen Lage ihres Vaters durchaus von Nutzen war. Ebenfalls hatte sie das Recht, Schüler auszubilden, welches ihr wiederum die Möglichkeit gab, mehr Bilder zu produzieren. Außerdem konnte sie sich mit dem Unterrichtsgeld weitere Investitionen sowie Zeichenutensilien leisten. Als selbstständige Künstlerin konnte sie aber nicht allein von dem Schulgeld leben. Ausbildungskosten für Lehrlinge wurden nicht von der Gilde vorgeschrieben, so konnten Künstler/innen mit mehr Ansehen mehr Geld für den Unterricht verlangen. Daraus lässt sich wiederum schließen, dass ein ausgeprägter Geschäftssinn und die eigene Vermarktung von großer Bedeutung waren, denn um am offenen Markt zu überleben, war es von Wichtigkeit, sich einen guten Ruf zu erarbeiten.

¹³ Klok (1993), S. 66.

¹⁴ Es war also auch möglich, als Künstlerin zu arbeiten, ohne Mitglied in einer Gilde gewesen zu sein.

Ein Jahr nach dem Einstieg in die Haarlemer Lukasgilde hatte Leyster drei Schüler: Davidt de Burry, Hendrick Jacobsz und Willem Wouters. Von den ersten Beiden sind keine Bilder oder andere Informationen überliefert. Der Dritte, Willem Wouters, war nur drei bis vier Tage in der Werkstatt der Künstlerin und wechselte dann in die Bildungsstätte von Frans Hals, ohne eine angemessene Erlaubnis von Leyster und der Gilde einzuholen. Aus diesem Grund ging Leyster vor Gericht und verklagte Frans Hals. Sie hatte mit der Mutter des Schülers vereinbart, acht Gulden im Jahr für die Ausbildung zu erhalten und aufgrund der sehr kurzen Lehrzeit verweigerte die Mutter diese Zahlung. Hendrick Pot, der damalige Leiter der Gilde, beschloss daraufhin Folgendes: Die Mutter müsse vier Gulden an Leyster bezahlen, dafür dürfe der Lehrling die Werkstatt verlassen und bei einem anderen Künstler eine neue Lehre beginnen. Ausgeschlossen wurde hier Frans Hals, welcher als Strafe drei Gulden bezahlen musste.¹⁵ Dies verdeutlicht, dass Leyster zu dieser Zeit bereits ein gewisses Ansehen in der Haarlemer Gesellschaft und Gilde gehabt haben muss und darauf großen Wert legte. Das Verhältnis zu Frans Hals nach der Streitigkeit ist nicht eindeutig dokumentiert. Laut Hofrichter wurde zwar verbreitet, dass sie einen Groll gegen Hals empfand¹⁶, dennoch glaubt die Autorin, dass der Streit zwischen den Künstlerkolleg/innen überbewertet wurde. In der Inventarliste der verbliebenen Gemälde am Dachboden ihres Hauses wurden „two portraits of Jan Molenaer and his wife by Frans Hals, without frame“¹⁷ aufgelistet und aufgrund der Datierung konnten diese nicht vor dem Streit gemacht worden sein, was darauf hinweist, dass die Unstimmigkeit nicht lange andauerte.

Obwohl oft behauptet wird, dass sie die einzige Künstlerin in der Gilde war, findet sich ein weiterer Name, Sara v. Baalbergen, in den Aufzeichnungen. Jedoch sind über diese Künstlerin keine weiteren Informationen überliefert.

Daraus lässt sich schließen, dass es auch für Künstlerinnen keine direkten und offenkundigen Barrieren gab, um in einer Gilde aufgenommen zu werden und sich somit das Leben mittels einer künstlerischen Tätigkeit zu finanzieren. Dies war jedoch nicht üblich. Das 17. Jahrhundert war im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert fortschrittlicher, da die Anzahl der Künstlerinnen im folgenden Jahrhundert sank, so war etwa in Haarlem keine Künstlerin aufgelistet.

¹⁵ Vgl. Hofrichter (1989), S. 15

¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 16

¹⁷ Ebenda, S. 16

1636 heiratete Leyster ihren Künstlerkollegen Jan Miense Molenaer und gemeinsam verließen sie Haarlem, um sich in Amsterdam eine neue Existenz aufzubauen. Ihr Ehemann war „one of the most promising young artists in Haarlem.“¹⁸ Durch dieses Ereignis durchlebte sie offenbar sowohl persönlich als auch beruflich einen enormen Wandel. Es sind von ihr ab diesem Zeitpunkt kaum Gemälde überliefert.

In den Jahren 1637 und 1639 gebar sie zwei Söhne und in den darauffolgenden Jahren noch drei Töchter. Während der Ehe war sie kaum als eigenständige Künstlerin tätig; aus dem Inventar lässt sich schließen, dass sie in diesem Zeitraum lediglich ein *Blumenbild* (Abb. 7) 1643 und ein *Portrait* (Abb. 8) 1652 malte. Sie widmete sich ihren Kindern und ihrem Mann und war diesem auch bei der Entwicklung seiner Karriere behilflich. Vermutlich unterstützte sie ihn in seinem Atelier und übernahm seine organisatorischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten. Laut Juliane Harms haben sie als Ehepaar beruflich zusammengearbeitet.¹⁹ Finanzielle Sicherheit hatte das Paar selten, da dokumentiert ist, dass Molenaer kaum Rechnungen bezahlte und sieben Mal, davon nur zweimal als Klagender, vor Gericht stand. Molenaer verkaufte seine Bilder selten für Geld, meist war die Bezahlung eine materielle Gegenleistung des Käufers. So wurde notiert, dass sie ein Haus mit Bildern bezahlten.

„Yet her merriage at the mature age of 26 held her to a life of lawsuits, complicated financial obligations and debts. [...] The early promise of her youthful work was not to be realized later in her life as her career as a painter diminished.“²⁰

Molenaer war wie Leyster ein Genre- und Portraitmaler. Auch über seine Ausbildung ist wenig bekannt, wahrscheinlich hat er bei Frans Hals gelernt, obwohl auch die Möglichkeit besteht, dass er bei dessen Bruder Dirck Hals seine Lehre absolvierte. Vermutlich hat das Paar bereits vor ihrer Hochzeit zusammengearbeitet und sich gegenseitig inspiriert, was im Laufe dieser hier vorgelegten Arbeit anhand von Vergleichen verdeutlicht wird.

In ihren letzten Lebensjahren malte sie noch ein signiertes und datiertes Portrait eines Mannes und wenige Tier- und Blumenbildnisse.

1659 erkrankte Judith Leyster und verstarb. Die Familie übersiedelte daraufhin in das Haus von Leysters Mutter nach Zaaad. Molenaer starb acht Jahre nach seiner Gattin und am 10. Oktober 1668 wurde mithilfe von Helena Molenaer ein Inventar ihrer Eltern

¹⁸ Wijsenbeek-Olthuis (1993), S. 47.

¹⁹ Vgl. Harms (1927), S. 93f.

²⁰ Hofrichter (1989), S. 20

erstellt. Darunter befanden sich unter anderem Werke von Maerten van Heemskerck, Pieter Claesz, Frans Hals, Cornelis Decker, Jan von Goyen, Jan Porcellis, Adriaen Brouwer²¹ sowie Werke von Judith Leyster und Jan Miense Molenaer selbst.

2.1 Veränderung im Kunsthandel mit Bezug auf die Haarlemer Kunstlandschaft

Um das Leben eines Künstlers oder einer Künstlerin besser deuten und verstehen zu können, ist es wichtig, ihn/sie in Bezug auf den Kunsthandel und der unmittelbaren Kunstlandschaft zu sehen.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts veränderte sich die Art und Weise des Sammelns und Kunstsammler waren deutlicher auf die ästhetische Qualität und die neuen Innovationen der zeitgenössischen Künstler bedacht. Das Verkaufen von Bildern am offenen Markt hatte zu diesem Zeitpunkt noch keine lange Tradition und durch diese Entwicklung richtete sich das Angebot nach der Nachfrage.

Bei Künstlerinnen und Künstlern, welche bereits ein höheres Ansehen genossen, stieg mit deren Popularität auch der Marktwert ihrer Bilder. Als Folgeerscheinung kristallisierten sich Berühmtheiten heraus, an denen sich die jüngeren, nachkommenden Künstler/innen orientierten. Sie folgten den gesetzten und bewerteten Trends und durch das entstandene Konkurrenzdenken wurden stets neue Techniken und Bildkonstellationen ausprobiert. Dennoch fokussierten sich die zeitgenössischen Künstler/innen weiterhin auf die populären und tradierten Genres. Alles in allem erschwerte diese Erneuerung das Künstlerdasein, brachte aber Veränderung und Leben in den Kunstmarkt.

In Haarlem zum Beispiel orientierten sich viele Neuankömmlinge, unter ihnen Judith Leyster und Jan Miense Molenaer, an Frans Hals, welcher einen großen Einfluss auf den damaligen Markt hatte.

Leyster konzentrierte sich auf die Genremalerei und die Darstellung von *modern figures*²². Die zuerst von Willem Buytenwech und danach in Haarlem von Dirck Hals verbreiteter Genremalerei war ein guter Kontrast und Gegenpol zu den traditionellen

²¹ Vgl. Hofrichter (1989), S. 21

²² Vgl. Biesboer (1993), S. 75

Historienbildern. Die innovativen Merkmale und der Wiedererkennungswert dieser Figurenstücke machte sie zu Sammlerstücken. Leyster sah sich persönlich auch als Figurenmalerin, da sie sich in ihrem *Selbstportrait* (Abb. 1) vor einer Staffelei selbst als solche darstellte.

Historische Gemälde sind von der Künstlerin nicht überliefert. Die, durch die akademische Bewertung als qualitativ weniger hochwertig eingeschätzte, Genremalerei war somit nicht nur aufgrund des Formates günstiger als Portrait- und Historienmalerei zu erwerben. Ungeachtet dessen entstand aus der Vielfältigkeit und Popularität der Genremalerei ein lebendiger und kostengünstiger Markt.

So befand sich Leyster in Konkurrenz zu Frans Hals, welcher jedoch nach 1640 genügend Aufträge für Portraitbilder hatte und folglich nicht mehr für den offenen Markt malen musste. In Haarlem waren des Weiteren noch dessen Bruder Dirck Hals und Jan Miense Molenaer sehr bedeutend und erfolgreich beim Verkauf ihrer Bilder. Diese standen in engerem Kontakt mit Leyster, wodurch sie sich gegenseitig beeinflussten. „In order to entice collectors, a painter had to concentrate on a particular genre and give careful thought to technique and composition. [...] Yet it seems [Leyster] managed to keep herself afloat in the market for quality paintings, with collectors valuing her work just below that of the top- ranking artists of her time.”²³

²³ Wijsenbeek-Olthuis (1993), S. 48f.

3. Forschungsstand und Wiederentdeckung

Wie bereits erwähnt, gibt es kaum zeitgenössische Literatur, in welcher sie als Künstlerin genannt wurde. Somit ist schwer feststellbar, wie sie von ihren Zeitgenossen wahrgenommen wurde. Dennoch lassen die Informationen, welche wir über sie haben, darauf schließen, dass sie von ihren Kollegen und der Gesellschaft als angesehene Künstlerkollegin respektiert wurde.²⁴

Ihre Wiederentdeckung Ende des 19. Jahrhundert hat sie dem neu erwachten Interesse für den Haarlemer Maler Frans Hals zu verdanken. Auch Hals war eine Zeit lang in Vergessenheit geraten. Erst 1860 wurde er erneut als Künstler wiederentdeckt. Otto Eisenmann erwähnt in der Beschreibung einer Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz 1874 in der Zeitschrift für bildende Kunst u. a: „Ein Unikum sah man in No. 100, dem „Frans Hals“ getauften Bildnis einer älteren Frau, das Datum 1635 und ein Monogramm tragend, welches aufgelöst ein J, ein L und einen Sporn darstellen soll. [...] Welcher Jünger Naglers aber vermag die Kabbala dieses Monogramms zu lösen?“²⁵ 10 Jahre dauerte (1893/94) es, bis es Hofstede de Groot gelang, das Monogramm zuzuordnen.

Interessant ist, dass sie auch nach ihrer Wiederentdeckung oft nur in Verbindung mit ihren männlichen Kollegen erwähnt wurde. So stellte man(n) sich die Frage, welchen der zahlreichen Molenaers sie heiratete. Ebenfalls wurde das Gerücht in die Welt gesetzt, dass sie eine Affäre sowohl mit Frans Hals als auch mit Rembrandt hatte. Sie wurde als die wichtigste Schülerin von Frans Hals genannt, die, wie viele andere Frauen in der modernen Zeit, ihre Karriere später für die Mutterschaft „opferte“.²⁶ Wenn über sie geschrieben wurde, wurde, anstatt sich mit ihrem künstlerischen Werk zu befassen, sie in Verbindung mit Emotionen oder Männern genannt.

Ab den 1970er war ihre Wiederentdeckung auch für diverse feministische Bewegungen durchaus willkommen. Sie wird 1979 von Sutherland Harris und Linda Nochlin in den Katalog *Women Artists: 1550 bis 1950* aufgenommen und Sutherland Harris schreibt in ihrem Beitrag über Leysters Bild *Das Angebot* (Abb. 9): „Leyster's *Proposition* is an

²⁴ Dies lässt sich daraus schließen, dass sie Mitglied einer Gilde war, am offenen Markt verkaufte, in engem Kontakt mit ihren Kollegen stand und diese sich gegenseitig beeinflussten. Auch der Gerichtsstreit zwischen ihr und Hals zeigt auf, dass sie die Möglichkeit und das notwendige Ansehen hatte, für ihre Rechte kämpfen zu können.

²⁵ Harms (1927), S. 89

²⁶ Frederickson (2003), S. 10

uniquely personal interpretation with feminist overtones that completely escaped earlier critics, who labeled it *The Tempting Offer*.“²⁷

Sutherland Harris war es ebenfalls, welche in einem Seminar 1971 über weibliche Künstlerinnen im Hunter College die Kunsthistorikerin Frima Fox Hofrichter für die niederländische Barockmalerin Judith Leyster inspirierte.

In dem Artikel *A light in the Galaxy*²⁸, welchen sie Ann Sutherland Harris widmet, schreibt Hofrichter über ihre kaum trennbare Verbindung mit der Künstlerin. Auch aus diesem Grund gilt sie seit dem Zeitpunkt, als sie sich in den 1970er das erste Mal mit Judith Leyster beschäftigt hat, als „the Judith Leyster person.“²⁹ Die Kunsthistorikerin beschreibt selbst ihren Weg als Abenteuer und große Herausforderung, da die Künstlerin in Vergessenheit geraten ist und von zahlreichen Kunsthistoriker/innen übersehen wurde. „I have a connection with her across time, and sometimes its intensity and relentlessness scare me.“³⁰

Sie hat mithilfe von zahlreichen Bildern, wie zum Beispiel bei dem Bild *Das Angebot* (Abb. 9), einen weiblichen Blickwinkel der Künstlerin beschrieben. In der Beschreibung des Bildes erwähnt sie: „it surely represent, to some degree, Leyster’s viewpoint as a woman.“³¹

1989 veröffentlichte sie nach Juliane Harms die zweite Künstlerinnenmonographie, *Judith Leyster, A Woman Painter in Holland’s Golden Age*. Weiters gaben, wie bereits in der Einleitung erwähnt, 1993 James A. Welu und Pieter Biesboer einen Katalog, in Verbindung zu der Ausstellung 1993 im Frans Hals Museum und im Worcester Art Museum, heraus.

Hierfür ist ein kleiner Exkurs erwähnenswert und aufschlussreich, welchen Hofrichter in ihrem Artikel *A light in the Galaxy* veröffentlichte. Welu verwendete in dem veröffentlichten Katalog die Photographien und Bilder von Frima Fox Hofrichters Publikation und kennzeichnete diese jedoch nicht mit *Hofrichter 1989* sondern mit *Tent. Leyster 93- 94*³². Als sie die Autoren auf diese Fehlattributierung aufmerksam gemacht hat, wurde dieser Fehler zwar eingestanden und verbessert, jedoch als nicht böartig gewertet. Als Schlussfolgerung schreibt Hofrichter in ihrem Artikel: „How could I work

²⁷ Sutherland Harries (1979), S. 140

²⁸ Frima Fox Hofrichter, *A light in the Galaxy*, in: Kristen Frederickson, *Singular women, writing the artist*,

²⁹ Hofrichter (2003), S. 38

³⁰ Ebenda, S. 36

³¹ Broude (1982), S. 177

³² Vgl. Hofrichter (2003), S. 45

for years on Leyster and then see all my work, all the photographs from my book, stamped with another name? I told them, 'This is how women are written out of history'³³.

In diesen beiden Katalogen ist eine unterschiedliche Herangehensweise der Autor/innen erkennbar. So schreibt Welu etwa in seiner Einleitung: „If one approaches Leyster's work looking for ways in which it varies from that of her male colleagues, one may be surprised - perhaps even disappointed - to discover that her paintings do not have a perspective that seems gender- specific. Her work indicate that she was clearly intend on meeting the demands of the market.“³⁴

Diese Meinung teile ich nicht ganz. Natürlich wurde für den Markt gemalt, aber trotzdem ist es wichtig und auch notwendig, die Werke der Künstler/innen mit deren sozialen Leben/Status und deren kulturelle Prägung in Verbindung zu bringen. Das Bild beziehungsweise die Maler/innen sind ein Konglomerat aus unzähligen kulturellen Einflüssen. Auch wenn nicht die Biographie im Vordergrund der Bildinterpretationen stehen darf, spielt diese und das kulturelle Gedächtnis eine nicht unbedeutende Rolle. Es ist sicherlich wichtig, das malerische Werk im Vordergrund zu behalten, dennoch dienen das soziale Leben der Künstler/innen sowie deren kulturelle Prägungen und Besonderheiten als eine Stütze für die Interpretation ihres Schaffens.

Die Anschauung in Welus Buch koppelt sich mit einer moralischen Betrachtungsweise, welche ich, als alleinigen Interpretationsfaden, ebenfalls nicht vertrete. Meiner Meinung nach ist es wichtig, einen Weg zwischen diesen beiden Werken zu finden, da die Künstlerin sicherlich für den Markt gemalt hat und sich nicht zur Gänze von ihren Kollegen abhebt. Dennoch ist die Fragestellung nach einer individuellen Sichtweise der Malerin, aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Sonderstellung und ihres kulturellen Umfeldes, relevant.

Um diese Faktoren besser verstehen zu können, wird im nächsten Kapitel, zuerst ein theoretischer Abriss über die feministische Kunstgeschichte und danach ein historischer Überblick über das 17. Jahrhundert gegeben.

³³ Hofrichter (2003), S. 46

³⁴ Welu (1993), S. 12

4. Weiblichkeitskonstruktionen

4.1 Theoretischer Teil

In den siebziger Jahren wurde begonnen, die von der Wissenschaft lange vergessenen oder vielmehr verleugneten weiblichen Anteile an der Kunstgeschichte historisch aufzuarbeiten, wodurch die damit einhergehenden Fragestellungen sowie methodischen Ansätze zu einem bedeutenden wissenschaftlichen Faktor wurden.

Die seit 1982 stattfindenden Kunsthistorikerinnentagungen und die regelmäßig erscheinende Zeitschrift *FrauKunstWissenschaft* können dafür als maßstäbliches Indiz angesehen werden. Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* oder *Kritische Berichte*, welche Kunstgeschichte mit kultur- und gesellschaftspolitischen Aspekten verbinden, haben ebenfalls das Feld der Geschlechterdifferenzen in den kunsthistorischen Diskurs integriert.

Künstlerinnen wurden lange, beziehungsweise werden noch immer, als Ausnahmefälle behandelt, da zentrale Kategorien wie Genie, Künstler und Kreativität geschlechtsspezifisch konzipiert wurden und männlich konnotiert waren beziehungsweise sind.

Giorgio Vasari hat im 16. Jahrhundert eine untrennbare Verbindung von Männlichkeit und Künstlerschaft postuliert, welche bis heute in der Kunstgeschichte noch oft als so gegeben aufgefasst wird. Für ihn entstand große Kunst lediglich im Zusammenhang mit der Verkörperung der individuellen Männlichkeit, welche sich durch eine Biographie erschließen lässt. Dadurch wurde das Kunstwerk an diese Figur gebunden und das Konstruieren von Kunstgeschichte mithilfe der „[...] Biographie schließt so eine Analyse von Kunstwerken aus [...]“. ³⁵ Dieser Auffassung nach wird ein Kunstwerk hauptsächlich durch die Biographie seines Schöpfers interpretierbar. Er hat zwar über Künstlerinnen berichtet ³⁶, „weibliche Kreativität jedoch aus der Reproduktionsfähigkeit des weiblichen Körpers [erklärt] während er männliche Kreativität als vom Körperlichen unabhängiges geistiges Vermögen [beschreibt]“. ³⁷

Verglichen damit waren Frauen in den Niederlanden etwas besser in das kulturelle

³⁵ Zimmermann (2005), S. 38

³⁶ Über Sophonisba Anguissola gibt er einen Hinweis auf die kreative Fähigkeit einer Frau, Kinder zu gebären und schreibt weiters erstaunt über ihre außergewöhnliche Kompetenz als bildende Künstlerin.

³⁷ Zimmermann (2005), S. 9

Leben integriert und nahmen folglich im größeren Maße an der Kunstproduktion teil. Dies lässt sich beispielhaft aus Arnold Houbrakens (*März 1660 in Dordrecht, † Oktober 1719 in Amsterdam) Buchtitel *De groote schouburgh der nederlandsche konstschilders en schilderessen*³⁸ (3 Bände, Amsterdam 1718-1719) lesen, in dem er Künstler und Künstlerinnen auflistet. Wie dieser spezifisch Künstlerinnen beurteilt hat, ist schwer festzustellen, da er meines Erachtens nicht direkt die Differenzen zwischen weiblich und männlich aufdeckt. Dennoch schreibt er, dass er Künstlerinnen anfangs nicht in sein Werk nehmen wollte. „[...] so haben mich doch im Verlauf der Arbeit verschiedene Gründe bestimmt, auch Künstlerinnen und Glasmaler in diesem Werk zu berücksichtigen. Zumeist, weil uns van Mander, der eine Reihe begabter Frauen anführt, darin vorangegangen [ist].“³⁹ Beim Lesen ist erkenntlich, dass er sich deutlich mehr auf Künstler und Männer konzentrierte.⁴⁰ Gewissen Frauen, wie zum Beispiel Anna Maria Schurmann, hat er durchaus euphorisch und lobend erwähnt.⁴¹

Bereits 1971 erwähnte Linda Nochlin, dass die Ausgrenzung von Frauen aus der wissenschaftlichen Kunstgeschichte mit dem kunsthistorischen Diskurs zusammen hängt und laut Nanette Salomon gehört „der kunsthistorische Kanon zu den mächtigsten, den männlichsten und letztendlich auch zu den anfechtbarsten.“⁴²

Anja Zimmermann stellt in ihrem Einführungswerk *Kunstgeschichte und Gender* zentrale Fragen über die Thematik: Wie hängen Bild, Blick und Geschlecht zusammen? Gibt es eine weibliche Ästhetik? Welche Rolle spielen Geschlechterbilder in den Vorstellungen vom Künstler beziehungsweise von der Künstlerin? Warum gab es keine großen Künstlerinnen? Ist die Geschlechterdifferenz etwas natürlich gegebenes oder kulturell konstruiert?

Wie bereits erwähnt, gab es in den letzten Jahrzehnten immer wieder neue Denkansätze und Herangehensweisen an diese Thematik, so hat Spickernagel Mitte der 1980er in ihrer *Einführung in die Kunstgeschichte* drei wesentliche Interessengebiete herausgefiltert. Einerseits die Recherche und Analyse von Werk, Leben und Schaffensbedingungen von künstlerisch tätigen Frauen und weiters die Klärung der Frage, ob Frauen aufgrund ihrer anscheinenden Differenzen eine weibliche Ästhetik

³⁸ Die zweite Ausgabe erfolgte 1753, Jahre nach seinem Tod.

³⁹ Houbraken (1880), S. 7

⁴⁰ Dies könnte jedoch auch damit zusammenhängen, dass merklich mehr Männer am Kunstmarkt vertreten waren.

⁴¹ Vgl. Houbraken (1880), S. 133f.

⁴² Vgl. Zimmermann (2005), S. 37

entwickelt haben. Zuletzt stellte sie die Frage nach der Analyse der Darstellung der Frau.

Diese bereits vielfach überarbeiteten Thesen wurden kurz darauf in der Publikation der vierten Kunsthistorikerinnentagung revidiert. Sie „dokumentierten, dass Kunsthistorikerinnen nicht mehr nur den Anteil von Frauen an der Kunstproduktion und –geschichte oder >das Frauenbild bei...< untersuchen, sondern wie in und über Bilder, in und über Kunstgeschichte und deren Institutionen Macht- und Herrschaftsverhältnisse hergestellt und stabilisiert werden, in denen all das, was als nicht-männlich gilt, untergeordnet und ausgegrenzt wird.“⁴³

Um die männliche Hegemonie in Frage zu stellen, ist eine Dekonstruktion der Zweigeschlechtlichkeit⁴⁴ von männlich und weiblich notwendig.

„Allein durch die sprachliche Benennung kommt es zu dieser kulturellen Verankerung, die ein rein Natürliches der Geschlechterdifferenz undenkbar macht. Die erste Frage, die sich nach der Geburt eines Kindes stellt, ist die nach seinem Geschlecht. Ob es ein Junge oder ein Mädchen [ist, bestimmt bis zu einem gewissen Grad] die Handlung der Eltern. [...] So bestimmt es als kulturelle Zuschreibung schließlich auch, was Männer und Frauen in unserer Gesellschaft sind.“⁴⁵ Eine Schlussfolgerung daraus ist, dass Männlichkeit und Weiblichkeit kulturell determinierte Positionen sind und die konstruierten sozialen Unterschiede somit immer wieder aufs Neue konstruiert werden. Im Verhältnis von Natur und Kultur argumentiert Simone de Beauvoir damit, dass Frauen nicht als *Frauen* geboren werden, sondern dazu *erzogen* werden. Ein wichtiger Schritt in dieser Diskussion war die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*, welche für das *biologische* und das *kulturell erzogene* Geschlecht stehen. „Die Unterscheidung von sex und gender hatte einen Effekt, [der] Dekonstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und der natürlichen Differenz der Geschlechter.“⁴⁶ Geschlecht ist somit als historisch entstanden und veränderbar wahrzunehmen.

⁴³ Zimmermann (2005), S. 11f

⁴⁴ Das Prinzip der *konstruierten Zweigeschlechtlichkeit* wird unter anderem von Judith Butler vertreten. „Im Anschluss an Foucault ging Butler davon aus, dass Subjektivität als Diskurseffekt beschrieben werden müsse. Daraus folgerte sie, dass die feministische Kritik [...] begreifen [muss], wie die Kategorie Frau(en), das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll. So machte sie auf ein Paradox aufmerksam, das auch die frühere Kritik an der Zweigeschlechtlichkeit bereits benannt hatte: die >Befreiung der Frau< setzt ein einheitliches weibliches Subjekt voraus, dem gleichberechtigte Teilhabe an der Macht garantiert werden soll, obwohl das, was Frauen sind, selbst schon als ein Effekt dieser Machtstrukturen begriffen werden kann.“ Zimmermann (2005), S. 16

⁴⁵ Zimmermann (2005), S. 14

⁴⁶ Ebenda, S. 15

Ein wichtiger Übermittler dieser geschlechterspezifischen Konstruktionen ist die Sprache, vor allem bedingt durch deren semiotischen Aspekte. Als System, in dem Bedeutungen hervorgebracht werden und welches Sprecher/in und Hörer/in einen definierten Platz zuweist, ein System, das unser Denken bestimmt, da die Grenzen des Sprechens auch die Grenzen des Denkens anzeigen. Die Sprache an sich ist somit als ein Diskurs zu beschreiben, aus dem es unmöglich ist, zu entfliehen. Sprache als Konstrukt, „[obgleich] sie ein Medium ist, in dem wir uns selbst ausdrücken und uns anderen mitteilen, regelt [...] auf einer tiefer gelegten Ebene auch, was von wem gesagt, ja sogar gedacht werden kann. Frauen müssen ihren Kampf daher auch auf dem Feld der Sprache austragen: Sie sollten reflektieren, was sie über sich selbst zu reden versuchen, wie über sie gesprochen wird, wie sie sich selbst darstellen und wie sie durch die Kultur dargestellt werden.“⁴⁷

Nicht nur in der Sprache, sondern in allen von den Menschen kulturell konstruierten Dingen, so auch in der Kunst, werden Machtpositionen produziert, welche die Welt auf eine subjektive Art, aus einem bestimmten Blickwinkel, präsentieren und so geschlechter- wie gesellschaftsspezifische Machtverhältnisse repräsentieren. In unserem kulturellen Gedächtnis⁴⁸ haben sich diese Machtverhältnisse eingepägt und sind nur schwer zu überwinden. Es ist ein stets offensichtliches dagegen *ankämpfen* notwendig, um dieses als konstruiertes Gefüge offenzulegen. Es ist schwer, sich den Traditionen und festgeschriebenen Bedeutungen von Bildzeichen zu entziehen und sie umzukehren. Auf diesem Gedächtnis bauen jegliche menschliche Informationen und Handlungen auf und aus diesem Grund ist es notwendig, diesen Faktor in alle Interpretationsversuche miteinzubauen. Dieses Bewusstsein wird vom Unbewussten bestimmt und so vermittelt, und repräsentiert die Kunst, zum Teil unbewusst, gesellschaftliche Verhältnisse.

Bei der Auseinandersetzung mit Judith Leyster, wie auch in Bezug auf meine Arbeit, wird das kulturelle Gedächtnis einen wichtigen Aspekt darstellen, da Menschen, wie bereits oben erwähnt, von Geburt an, wenn auch indirekt, zu einer Frau oder einem Mann erzogen werden.⁴⁹ Auf eine gewisse Art und Weise ist *mensch* in diesem Schema

⁴⁷ Pollock (1996), S. 72

⁴⁸ Der von Aleida Assmann und Jan Assmann geprägte Begriff kulturelles Gedächtnis bezeichnet jene Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung mittels von Texten, Bildern und Riten, produziert wurden und die unser Zeit- und Geschichtsbewusstsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.

⁴⁹ Diesbezüglich ist es wichtig zu erwähnen, dass das biologische Geschlecht hierbei nicht gänzlich außer Acht gelassen werden darf. Jedoch wurde auch dieses durch die Geschichte und somit auch durch kulturelle Einflüsse immer wieder verändert und geprägt.

gefangen und lebt darin, solange *mensch* sich nicht dagegen wehrt.

Ich vertrete diesbezüglich den Standpunkt von Pollock und Parker, welche die Kategorie Geschlecht als eine soziale ansehen. „Der einzelne Künstler drückt nicht nur sich selbst aus, er ist vielmehr der privilegierte Benutzer der Sprache seiner Kultur, die ihm als eine Reihe historisch verstärkter Codes, Zeichen und Meinungen vorgegeben ist und die er zwar beeinflussen oder auch verändern kann, doch niemals ganz hinter sich lassen kann.“⁵⁰ Daher soll, ähnlich wie das Geschlecht der Künstler/innen, das soziale Umfeld, welches ihre Beweggründe, ihre Arbeit, die Motive, das Verhältnis zu Kollegen und die Rezeption ihrer Werke wesentlich beeinflusst, hinterfragt werden.

Daher ist es erforderlich, die zeitgenössische Stellung der Frauen in den Niederlanden zu untersuchen, um sich jene Fragen stellen zu können, in welcher wirtschaftlichen und sozialen Situation sich Judith Leyster befunden hat. Entwickelte Judith Leyster aufgrund ihrer Erfahrungen und Prägungen bei ihren Darstellungen eine eigene, zu ihren männlichen Kollegen unterschiedliche Herangehensweise? Mit welchem Hintergrund ist sie aufgewachsen und hatte sie eine Sonderstellung in ihrer Gesellschaft?⁵¹

In Leysters Umgebung gab es wenige Frauen, die Genremalerei produzierten und sich in einer durch Männer dominierten Welt durchzusetzen vermochten. Ihre Bilder wirken selbstbewusst und authentisch und es ist schwer zu erkennen, ob diese Bilder von einer Künstlerin oder einem Künstler gemalt wurden. In jener Lebensphase, in der sie als Künstlerin tätig war, trat Leyster als starke, den Künstlerkollegen um nichts nachstehende Frau auf.

Daraufhin stellt sich die Frage, warum sie nach ihrer Hochzeit ihren Beruf aufgegeben hat, um hinter ihrem Mann, dem Maler Jan Molenaer, zurückzutreten.⁵²

Eine weitere Problematik entstand nach ihrem Tod, da all ihre signierten Werke Männern, vor allem ihrem Künstlerkollegen Frans Hals, zugeschrieben wurden. Wie konnte es passieren, dass die deutlich signierten Werke ohne Bedenken und ohne dies zu hinterfragen, ihren Künstlerkollegen zugeschrieben werden konnten? Erst im

⁵⁰ Pollock (1996), S. 73

⁵¹ Siehe Kapitel 4.2

⁵² Frauen hatten in dieser Zeit weniger Rechte als etwa ihre männlichen Kollegen. Dies sind Gegebenheiten, mit denen gearbeitet werden muss und die bis zu einem gewissen Grad nicht verurteilt werden dürfen, da wir uns nicht in diese Situationen hineinversetzen können, da wir kulturell anders geprägt sind. Mit den Erfahrungen, welche wir bis heute erworben haben, muss versucht werden, annähernd neutral, mit den vorhandenen Materialien, die Geschehnisse der damaligen Zeit aufzuarbeiten. Dennoch ist es durchaus notwendig, kritisch an dieses Thema heranzugehen und es zu einem gewissen Grad auch zu verurteilen, da das Verhalten der Ignoranz nicht vertretbar war und langanhaltende Folgen hatte und immer noch hat.

beginnenden 20. Jahrhundert wurde sie durch Zufall wiederentdeckt. Beinahe drei Jahrhunderte hat es gedauert, bis eine im 17. Jahrhundert in Haarlem sehr angesehene Künstlerin wieder an die Oberfläche trat und in die Kunstgeschichtsschreibung integriert wurde. „Denn Frauen sind nicht nur darauf angewiesen, als Künstlerinnen anerkannt zu werden, sie müssen zudem die Zeichen und Bedeutungen der Kunst in unserer Kultur durchbrechen und transformieren, da die traditionelle Ikonographie den Bemühungen der Frauen, sich selbst darzustellen, entgegenarbeite. Ihre Absichten werden von dem Bedeutungen und Konnotationen untergraben, die bestimmte Ikonographien mit sich führen.“⁵³

Aus diesen Gründen werden folgende Fragestellungen relevant: Wie konnte es geschehen, dass eine zu ihrer Zeit hoch angesehene Künstlerin so lange in Vergessenheit geriet? Wie ist es kulturell gesehen zu erklären, dass diese selbstbewusste und selbstständige Frau ihren Beruf nach einer Hochzeit aufgibt? Und nicht zuletzt, ist es möglich, eine individuelle auch weibliche Handschrift anhand der Themendarstellung zu finden?

Zur Beantwortung dieser Fragen ist, wie bereits oben erwähnt, eine Untersuchung der historischen, sozialen und auch wirtschaftlichen Situation im 17. Jahrhunderts notwendig.

4. 2 Historischer Überblick

Das 17. Jahrhundert wird in den Niederlanden auch als das Goldene Jahrhundert bezeichnet. In Bezug auf meine Arbeit stellt sich nun die Frage, welche Rolle die Frau zu dieser Zeit hatte und ob dieses Jahrhundert auch das *Goldene Zeitalter der Frauen* war.

Für dieses Kapitel war das Buch *Women of the Golden Age, An international debate on women in the seventeenth-century Holland, England and Italy* (1994) ausschlaggebend. Es setzt sich aus wichtigen Artikeln zusammen, welche zum Teil in diesem Kapitel besprochen werden. Einer der Gründe für das Entstehen dieses Buches war die Judith Leyster Ausstellung 1993 in Haarlem.

Der Begriff des Goldenen Zeitalters⁵⁴ wird in diesem Zusammenhang für eine

⁵³ Pollock (1996), S. 77

Zeitspanne verwendet, in welcher ein wirtschaftlicher und kultureller Boom stattgefunden hat. In Bezug auf die Niederlande bezieht es sich auf „the flourishing of the young Republic during the seventeenth century. It was a period of untold wealth, political power and cultural growth.“⁵⁵ Der Beginn wird heutzutage auf 1580 datiert und endet laut vielen Historikern Ende des 17. Jahrhunderts.

Johann Huizinga, ein berühmter niederländischer Kulturhistoriker, kritisiert die Verwendung des Begriffes *golden*. Für ihn war das 17. Jahrhundert, „a period of wood and steel, pitch and tar, paint and ink, courage and godlines, spirit and fantasy.“⁵⁶ Mithilfe dieser Kritik hat er einen wesentlichen Punkt des Goldenen Zeitalters definiert. „They worked hard and by doing so they could set their own political, religious and cultural course in their own simple, stubborn and burgherly way.“⁵⁷ Huizinga zufolge war das 18. Jahrhundert für die Niederländer/innen das Goldene Zeitalter, da sie in dieser Zeit von Erfolg und Fleiß der Menschen des 17. Jahrhunderts profitierten.

4.2.1 War das 17. Jahrhundert auch ein Goldenes Zeitalter für Frauen?

Laut Natalie Zemon darf es nicht als Ziel angesehen werden, mithilfe der Geschichte Heldinnen zu finden, um die männliche Dominanz der damaligen Zeit zu überprüfen. 1976 schreibt sie: „that the main object of historical research on women should be gender. [...] It should become second nature for the historian, whatever his or her specialization, to consider the consequences of gender as readily, say, as those of class [...]“.“⁵⁸ Olwen Hufton schreibt über das Problem: „At risk of oversimplification, a feminist approach to the past seeks to use history to explain the more recent status of women and to discern in the past degree of, and trend in, female exploitation [...] One problem for the early modernist is that of locating a ‘bon vieux temps’ when women enjoyed a harmonious, if hard-working, domestic role and social responsibility before they were downgraded into social parasites or factory fodder under the corrupting hand of capitalism.“⁵⁹

⁵⁴ In der Antike wurde von den Griechen und Römern jene Periode als das Goldene Jahrhundert bezeichnet, in welchem die Menschen in Frieden und Harmonie lebten und Krieg keinen Platz in der alltäglichen Realität hatte.

⁵⁵ Kloek (1994), S. 10

⁵⁶ Ebenda, S. 10

⁵⁷ Ebenda, S. 10

⁵⁸ Ebenda, S. 13

⁵⁹ Hufton (1997), S. 126

Die stereotype Darstellung der niederländischen Frauen zu dieser Zeit ist weit verbreitet; eine fleißige Hausfrau, die sich nebenbei eventuell noch um finanzielle Geschäfte kümmert. Obwohl der Haushalt als ihre Hauptaufgabe angesehen wurde, war es ihr auch möglich, sich frei zu bewegen. „She was chaste, but also liberated. She was neat, but also impudent. She was uncivilized, but sometimes also quite a learned lady.“⁶⁰ Diese weit verbreitete Verallgemeinerung finden wir in zahlreichen Büchern über das Goldene Zeitalter in den Niederlanden. Diese Darstellungsweise wurde im 19. Jahrhundert von zahlreichen Historiker/innen und Kunsthistoriker/innen mit großem Enthusiasmus weiter verbreitet.

Betrachten wir Simon Schama, welcher in seinem Werk über das Goldene Jahrhundert *The embarrassment of riches, An interpretation of Dutch culture in the Golden Age* (1987) den Frauen dieser Zeit, ein Kapitel mit dem Titel: *housewives and hussies* gewidmet hat. Weit verbreitete und oft zitierte Quellen zu dieser Thematik sind Reiseberichte, welche in ihren Erzählungen oftmals die *Besonderheit* und das selbstständige Auftreten der niederländischen Frauen notierten.

Ein deutscher Reisender zum Beispiel fand die unterschiedlichen Geschlechterhierarchien in den Niederlanden und im restlichen Europa besonders. „English women were their husband’s queen, French women were their princesses, Polish women their companions, but Dutch women are their husband’s bosses.“⁶¹

Englische und französische Reisende waren nicht weniger beeindruckt. Ein Engländer schrieb: „their are bossy women all over the world, but, I may bodley say, that the women of these parts, are above all other truly taxed with this unnatural domineering over their husbands.“⁶²

Die Niederlande waren eine Handels- und Seefahrergesellschaft, deshalb waren viele Männer auf Entdeckungs- und Handelsreisen. So hieß es, „[when] their husbands were away, Dutch women simply took over for them.“⁶³ Das ist kein Beleg dafür, dass die Niederlande ein emanzipiertes Volk waren, jedoch waren sie in das gesellschaftliche und kulturelle Leben integrierter. Dieses Phänomen der Hausfrau, welche auch in Betrieben arbeitete, war eine Art Touristenattraktion.

Simon Schama hat in seinem Kapitel dieses, zum Teil von den Reisenden verbreitete

⁶⁰ Klok (1994), S. 14

⁶¹ Ebenda, S. 55

⁶² Ebenda, S. 55

⁶³ Ebenda, S. 55

Klischee verarbeitet und wiedergegeben. Es ist hierbei nicht nur der Titel bedenklich, welcher die Frau nur in Bezug auf den Mann akzentuiert, sondern auch, dass dieses Thema in nur einem Kapitel abgehandelt wurde. Auch manche seiner Aussagen bieten Diskussionsstoff bezüglich der Debatte über die Frauen im Goldenen Zeitalter. So fasst er in seinem Werk zusammen: „And there are indications elsewhere in Dutch culture (...) that women could be seen for what they were, rather than for what they ought to be.“⁶⁴ Für Mirjam de Baar ist dies eine anfechtbare Zusammenfassung, da er sich mit der Sichtweise der männlichen Autoren des 17. Jahrhunderts identifiziert.⁶⁵

4.2.2 Bild der Frauen im Goldenen Zeitalter

Ein weiteres weit verbreitetes Phänomen dieser Zeit ist am Inhalt der 1640 in London veröffentlichten Ballade „a monstrous shape“⁶⁶ abzulesen. Es handelt von einer weiblichen Kreatur, die in Holland geboren wurde. Auf der Titelseite (Abb. 10) ist ein Holzschnitt mit einem Abbild der Frau dargestellt. Sie trägt ein hochgeschlossenes Kleid, elegante Schuhe und in ihrer rechten Hand hält sie einen Fächer. Einzig die Darstellung ihres Kopfes lässt etwas Ungewöhnliches erwarten. Sie hat den Kopf eines Schweines. Der dazugehörige Text beschreibt: „She’s loving, courtous, and effeminate, /And nere as yet could find a loving mate. The ‘monster’ who was publicly ‘to be seen’ does everything expected of a woman in the mid- seventeenth century- she is feminine, submissive, docile- and yet her head is bestial, ugly, denying her apparent goal of all women, a ‘mate’.“⁶⁷

In dieser Darstellung mit dem dazugehörigen Text wird das Feminine und Monströse verbunden, genauso wie die private Person und der „public freak.“⁶⁸

In der Regel wurden im Europa des 17. Jahrhunderts selbstständige und am wissenschaftlichen Diskurs teilnehmende Frauen als Monstrosität wahrgenommen. Dennoch gab es Frauen, die sich in Kunst und Wissenschaft etablierten.

Eine bedeutende weibliche Vorreiterrolle in der Wissenschaft und Literatur nahm Anna

⁶⁴ De Baar (1994), S. 144

⁶⁵ „Schama’s word choice, ‘could be seen’ and ‘ought to be’, implies not the self- imaging of women in subject positions but refers to a narrator who focuses them into object position [...] Neither does he carefully examine the opinions of male contemporaries to see what extent their appraisal of the behaviour and their esteem of ‘a woman on top’, like Anna Maria Schurman, worked to support existing definitions of femininity and masculinity.“ De Baar (1994), S. 144f.

⁶⁶ Wilcox (1994), S. 153

⁶⁷ Ebenda, S. 153

⁶⁸ Ebenda, S. 153

Maria van Schurman⁶⁹ ein, welche als „learned and most noble virgin of Utrecht“⁷⁰ bezeichnet wurde. Sie wurde als Wissenschaftlerin und als Person von ihren männlichen Kollegen bewundert und öffentlich wertgeschätzt.

Simon Schama beschrieb sie als: „an independent female spirit whose exceptional gifts took her well beyond the conventions of literary mutual admiration societies.“⁷¹ Ihre 1641 veröffentlichte *Dissertatio, de Ingenii Muliebris ad Doctrinam, et melonires Litteras aptitudine*⁷² war eine der ersten Arbeiten aus den Niederlanden, welche die Frage stellte, ob Frauen ein Recht auf höhere Bildung haben sollten und ein Recht auf die Möglichkeit, wissenschaftliche Arbeiten zu veröffentlichen. Sie war eine der ersten Frauen, welche Kurse an Universitäten besuchte und mit der Veröffentlichung ihrer Dissertation eine ihrer Fragestellungen selbst beantwortete.

Miriam de Baar stellt sich in ihrem Text *Transgressing gender codes, Anna Maria van Schurman and Antoinette Bourignon as contrasting example*⁷³ die Frage, in welchem Ausmaß sich die Qualifikation oder Disqualifikation von van Schurman auf die Repräsentation von Weiblichkeit zu dieser Zeit bezieht. Wobei sie hier noch hinzufügt, dass es hilfreich wäre, *Männlichkeit* in diese Fragestellung mit einzubeziehen.

Um die Fragestellung zu bearbeiten, nimmt sie die Autobiographie von Anna Maria Schurman *Eukleria seu Melioris Partis*, welche sie 1673 veröffentlichte, zu Hilfe. Anhand dieses autobiographischen Werkes ist es möglich, das „sex- gender dilemma“⁷⁴ zu erkennen, welches Schurman während ihres Bildungsweges und dem Kampf für freie Meinungsäußerung kennenlernen musste. De Baar zufolge kann diese Autobiographie als Versuch gelten, diese stereotype Genderdarstellung anzufechten, da sie mehrere subtile Provokationen gegen die zeitgenössische Geschlechterkonstruktion darin verarbeitete. In ihren Schriften verbindet Anna Maria van Schurman die Sichtweise einer Gelehrten mit ihren persönlichen Erfahrungen, die sie im Laufe ihres Lebens

⁶⁹ Anna Maria Schurman wurde am 5. November 1607 in Köln in ein reformiertes Elternhaus geboren und starb am 4. Mai 1678 in Westfriesland. Ab 1623 lebte sie, als eine der gelehrtesten Frauen von Europa, in Utrecht, sprach und schrieb zehn Sprachen, war bewandert in der Stickerei, Glasmalerei, Kupferstechkunst und eine talentierte Portraitistin. Weiters war sie vertraut mit der Geographie, Astronomie, Theologie, Linguistik und der Philosophie. Ab ihrem dreißigsten Geburtstag fühlte sie sich der Calvinistischen Kirche der damaligen Zeit verbunden und verließ zum Teil den Kreis der Europäischen Gelehrten. 1666 machte sie Bekanntschaft mit Jean de Labadie und schloss sich später der Gemeinde der Labadisten an.

⁷⁰ Prior (1994), S. 140

⁷¹ De Baar (1994), S. 145

⁷² The learned maid, or whether a maid may be a scholar. A logic exercise (London 1659)

⁷³ In: Kloek, Women of the Golden Age, S. 143

⁷⁴ De Baar (1994), S. 148

gesammelt hat.

Zeitgenossen von van Schurman kreierten um ihre Person einen Mythos, sie nannten sie ein Mirakel oder ein „monster of nature“⁷⁵. Constantijn Huygens schrieb sogar über sie, sie sei „grown to the stature of mighty men“⁷⁶.

4.2.3 Weiblichkeit in zeitgenössischer Literatur des 17. Jahrhunderts

Um die Situation zwischen den Geschlechtern und die Bedeutung der Frauen in den Niederlanden zu dieser Zeit noch genauer zu untersuchen, ist es hilfreich, sich etwas mit der niederländischen Literatur auseinanderzusetzen. „Am leichtesten fassbar und am besten aufgearbeitet sind normative Texte, Texte die Normen aufstellen und tradieren, soziale Praxen bewerten, affirmieren, legalisieren oder aber diffamieren.“⁷⁷

Hier ist es wichtig zu beachten, inwiefern der literarische Text als historische Wahrheit gesehen wird. Meiner Meinung nach ist eine strikte Trennung zwischen dem fiktiven Geschriebenen und der *Realität* nicht möglich, da zwischen diesen beiden Aspekten eine Verbindung und Abhängigkeit besteht. Viele Faktoren sind essentiell, um mit Texten zu arbeiten; die wirtschaftliche Lage, der politische Hintergrund und vor allem der soziale Status. Es werden auch zeitgenössische Sitten und historisch soziale Praktiken verarbeitet.

Maria Theresia Leuker schreibt in ihrem Text, *Women's sphere and honour: the rhetorical realism of Bredero's farces*⁷⁸, „a context- analysis should not be restricted to contemporary philosophical concepts about femininity and sexuality, but should also include early modern economic and social developments like the increasing public control of marriage, the dissociation of domestic sphere and working space, and the growing social control in a society that became more and more complex.“⁷⁹ Weiters schreibt sie, „texts create realistic appearance, but not reality.“⁸⁰ Literatur und Kunst beeinflusst die Menschen und werden selbst wiederum von Menschen beeinflusst.

⁷⁵ De Baar (1994), S. 148f.

⁷⁶ Ebenda, S. 149

⁷⁷ Hammer-Tugendhat (2009), S. 38

⁷⁸ In: Kloek, *Women of the Golden Age*, 65-69

⁷⁹ Leuker (1994), S. 67

⁸⁰ Ebenda, S. 67

4.2.3.1 Jacob Cats

Ein gutes Beispiel bieten uns die zahlreich veröffentlichten Benimmbücher und Werke von Jacob Cats, einem der meist gelesenen Schriftsteller dieser Zeit. Die Popularität seiner Werke lässt sich unter anderem daran erkennen, dass in den meisten Haushalten sein Werk *Huwelyck*⁸¹ im Bücherregal zu finden war. Allein im 17. Jahrhundert wurde das Werk zehntausendfach verbreitet und bis ins Jahr 1700 erlebte es 21 Auflagen. Das 1625 veröffentlichte Werk wurde unter anderem als Ratgeber und Anhaltspunkt für Frauen jeden Alters, ob Hausfrau oder Witwe, angesehen. Die Ehe galt als Grundlage und einzige Lebensmöglichkeit für Frauen. Ihre Rollen waren klar als die der Hausfrau und Mutter definiert, sie sollten sich zu keinem eigenständigen Wesen entwickeln, sondern immer mit ihren Ehemännern in Verbindung stehen. Unverheiratete Frauen waren kaum Protagonistinnen seiner Werke. So fällt beim Lesen von Reiseberichten auf, dass oft nur von der dominierenden Ehefrau geschrieben wird. „So, for women ‘independence’ is only an option within the realm of marriage.“⁸²

Seine Werke waren direkt an die weiblichen Leser adressiert. „In der Vorrede bekundet Cats, er habe das Werk nach dem Geschmack der Frauen eingerichtet, es in Reimen und in einfachem, alltäglichem Niederländisch verfasst, sowie denkwürdige Geschichten und angenehme Gleichnisse eingestreut.“⁸³ Weiters wurde ihnen eine passive Rolle in den Liebesangelegenheiten nahe gelegt, nur wenn sie dezidiert von einem ehrenhaften Mann danach gefragt wurden, war es ihnen gestattet, diese zu beantworten und sich verbal mitzuteilen.

Der Autor begründet seine Thesen auch anhand des körperlichen Aufbaus der Frau, welcher sie daran hindert, die Machtposition des Mannes zu erkämpfen.

„Seht! Wäre der Körper stark, ihr Verstand sehr tüchtig,
Kein Zweifel sie griffe nach der Hose;
Sie bliebe nicht gewillt, sich vor dem Mann zu ducken,
Sondern wollte voll Macht über uns haben,
Ja, werden, was wir sind. Sieh da, ein Wunderwerk,
Durch die Schwäche des Weibes sind alle Männer stark.“⁸⁴

Weiters betont er die Notwendigkeit, sich bei der Partnerwahl innerhalb der Grenzen des

⁸¹ Huwelyck übersetzt ins Deutsche: Ehe

⁸² Sneller (1994), S. 32

⁸³ Leuker (1991), S. 100

⁸⁴ Cat's zitiert nach Leuker (1991), S. 103

eigenen sozialen Standes und des eigenen Alters zu bewegen, da unausgeglichene Verhältnisse die Hierarchie der Geschlechter ins Wanken bringen können. Er legt allen Unverheirateten nahe, nach der Devise *gleich und gleich gesellt sich gern* zu leben.⁸⁵

In dem Erzählband *Touchstone of wedding*, erstmals 1637 veröffentlicht, ist die Geschichte der Hipparchia, einer jungen, schönen und gesunden Frau beinhaltet. Sie ist als eine selbstbewusste Frau dargestellt, welche am Ende das bekommt, was sie möchte, den Mann ihrer Träume. Präsentiert als eine starke Persönlichkeit, trifft sie ihre eigenen Entscheidungen. Denn obwohl sie eine freie Auswahl bei den Männern hätte, entscheidet sie sich für den armen, aber gebildeten Crates und heiratet ihn nach etlichen Streitgesprächen mit ihren Eltern. Doch nachdem sie sich verliebt und geheiratet hat, verliert sie jegliche Entscheidungsfreiheit und ihre selbstbewusste Grundeinstellung. „The independence of this woman only meant that she was allowed to choose herself to whom she should become subordinate.“⁸⁶ So überreicht ihr Vater sie mit den Worten, „[w]ell then, dear friend, receive the young maiden and do with her youth as you wish“⁸⁷ ihrem zukünftigen Ehemann. Dieser hat somit die *Vollmacht* über Hipparchia.

In seinen *Ratgebern* lässt sich feststellen, dass er sich auf die Bibel stützt, um seine Sichtweise auf die Rolle der Frau und somit sein Ideal zu verbreiten. „[Women] inferior to men, not because men wanted it so, but because - as Cats dares to suggest - it is women's own choice. Women understood that their inferiority was God's decision and that they had to behave in the way God commanded.“⁸⁸

Wenn die Frau doch eine aktive Rolle annahm, wurde dies in einem sündhaften Kontext gelesen und verurteilt. Um zu dieser Zeit einer *idealen* Frau zu entsprechen, sollte sie schweigen und die Augen meist etwas melancholisch nach unten gerichtet haben. Diese Unterwerfung war für Cats ein Zeichen der Verliebtheit der Frau und als Belohnung wurde sie auch vom Mann geliebt. Dieses erwünschte Erscheinungsbild wurde auch in Benimmbüchern gefordert. So sollten sich Frauen durch ihre Keuschheit und Männer durch ihre Autorität, Macht und Weisheit auszeichnen. Frauen wurden ebenfalls meist nur in Beziehung zum Mann präsentiert und mussten ihre Interessen hintanstellen.

Cats als Quelle zu verwenden, um das Verhalten der Frauen und deren soziale Möglichkeiten zu analysieren, gibt einen kleinen Einblick in die Situation der damaligen

⁸⁵ Vgl. Leuker (1991), S. 113

⁸⁶ Sneller (1994), S. 26

⁸⁷ Ebenda, S. 26

⁸⁸ Ebenda, S. 31

Zeit. Trotzdem darf dies nur als kleiner Anhaltspunkt gelesen werden, da dies nur eine spezifische kulturelle Vorstellung unter vielen ist. „[One] Just be very careful when citing from Cat’s work. In the context, seemingly critical and ‘independent’ statements by young women turn out to be presented as examples of most objectionable behaviour.“⁸⁹

4.2.3.2 Johann van Beverwijck:

Der von Marijke Spieß als „society doctor“⁹⁰ bezeichnete Mann war ein bedeutender und einflussreicher Bürger Dordrechts. In seinem 1639 veröffentlichten Werk *On the excellence of the female sex* betont er die Überlegenheit der Frauen über die Männer. Es zeigt, dass Frauen sowohl auf den Körper als auch auf den Geist bezogen nicht geringer, nicht gleich, sondern den Männern überlegen sind.⁹¹ Er versucht, Stereotype zu überwinden und die Darstellung zu widerlegen, dass Frauen Monster sind. „Women are human beings, otherwise the men they give birth to, would not be human.“⁹² Er versucht, Gefühle und Emotionen medizinisch zu erklären und bezieht sich dabei auf die Anatomie, welche zeigt, dass kein Unterschied in der Größe der Gehirne beider Geschlechter besteht. Eine weitere These besagt, dass Frauen kalt und Männer warm sind.⁹³

Seine Veröffentlichungen lassen darauf schließen, dass die Frau das Recht auf Bildung hat, aber ihre Priorität trotzdem dem Haushalt gelten sollte. Als perfektes Beispiel zitiert er hier die „learned maid“⁹⁴ Anna Maria van Schurman, welcher er den zweiten Teil von *The excellence* widmet. „She is so perfect that she does not have to pay attention to the differences, because she is above them.“⁹⁵ Van Beverwijk hatte den Anspruch an seine Töchter, dass sie sich einen ähnlichen Wissensschatz wie van Schurman aneignen sollten. Weiters erwartete er auch von ihnen, fähig zu sein, den Haushalt ihrer

⁸⁹ Sneller (1994), S. 34

⁹⁰ Van Gemert (1994), S. 39

⁹¹ Ebenda, S. 40

⁹² Ebenda, S. 41

⁹³ „[...] cool blood leads to greater intelligence (‘verstand’), whereas the warm blood of men only gives them physical strength. Its coolness also makes the female sex steadier in matters of love and allows it to live longer, because it does not burn down fast as the male. [...] Men themselves are responsible for the inferior cultural education of the other sex: if they can afford the servants to do the practical housewife’s jobs, women should read good books to keep their minds occupied, because manual activities like embroidering or spinning give them a chance to listen to the idle talk of young men. Husbands need not fear that their learned wives will not obey them: women will understand their duties better, provided they are only asked to carry out honorable ones. [...]“ Van Gemert (1994), S. 41

⁹⁴ Van Gemert (1994), S. 43

⁹⁵ Ebenda, S. 43

zukünftigen Ehemänner zu führen. „[...] Anna Maria van Schurman was allowed a special place in the bulwark of men's learning only because she was not married and therefore did not risk confusing the demands from the two domains. [But the] message is clear: women may not cross certain borders which would bring them into the men's world.“⁹⁶

Van Beverwijk war praktizierender Arzt und beobachtete die weiblichen Sehnsüchte mithilfe seines medizinischen Blickes. Frauen und deren sexuellen Lüste spielten somit eine große Rolle innerhalb seines Blickwinkels und er zeigte ein weiteres Klischee, der von Trieben geleiteten Frauen, auf. So hieß es zum Beispiel, dass die Lust auf Geschlechtsverkehr der einzige Grund sei, weshalb Frauen sich um Kinder kümmern und diese unter großen Schmerzen gebären. „Making love does not exhaust woman as much as men and the female lust for sex makes them neglect dangers of contagious diseases like scurvy or syphilis.“⁹⁷

Van Beverwijk behandelt dabei nicht nur Frauen einer gewissen Schicht oder eines gewissen Alters, sondern bedient sich bei seinen Ausführungen bei den unterschiedlichen Ressourcen. Wir finden nicht nur den idealistischen Blick einer Frau sondern auch den verachtenden. „[He] comments on both the learned, chaste housewife and the desire of a whore.“⁹⁸

Daraufhin stellt sich mir die für diese Arbeit wichtige Frage, wer diese Regeln und Normen bestimmt hat. Wer hat in Bezug auf das Verhalten zwischen den Geschlechtern bestimmt, was richtig und falsch war? Waren es die Autoren literarischer Werke, die gewisse Verhaltensmuster verbreiteten?

Meiner Meinung nach spielten Autoren, wie die oben genannten, eine nicht unbedeutende Rolle, waren jedoch nur einer von vielen Faktoren. Sie verwendeten traditionelle Themen, Motive und literarische Strukturen und dienten zum Teil als Anregung für die zeitgenössische Diskussion über Ehe, Sexualität und Gender. Im Endeffekt beschreiben sie einen gesellschaftlichen Zustand beziehungsweise dessen Umbruch.

Es entsteht ein Zusammenspiel vieler Faktoren. Zum einen die Benimmbücher und zum anderen ist die Urbanisierung und Zentralisierung der Menschen in den Niederlanden

⁹⁶ Van Gemert (1994), S. 47

⁹⁷ Ebenda, S. 48

⁹⁸ Ebenda, S. 49

ein Hinweis auf eine sich wandelnde Gesellschaft. Die wenigen Beispiele, die überliefert wurden, zeigen die Existenz weiterer und vor allem kritischerer Sichtweisen auf. Frauen wie Anna Maria Schurman und Judith Leyster sind nur wenige Beispiele dafür, dass es nicht nur die weit verbreiteten Stereotypen gab, welche von den Literaten verbreitet wurden.

4.2.4 Angesehene Frauen in Literatur, Kunst und Öffentlichkeit

„Aber es gab auch in Holland, zwar isoliert und marginal, (zumindest?) eine radikale Stimme, Charlotte de Huybert, die in einem Gedicht an Beverwijck schrieb, dass Verstand und Erfahrung zeigen, dass Frauen den Männern im Erwerbsleben wie in der Regentschaft ebenbürtig seien, aber vom Gesetz von allen öffentlichen Ämtern ausgeschlossen würden. Sie erwägt die möglichen Gründe: Eifersucht, Angst der Männer vor Frauen, pure Herrschsucht.“⁹⁹

Es ist erkennbar, dass nicht nur Männer zu Wort kamen, sondern auch Frauen die Möglichkeit hatten, sich literarisch zu äußern. Hier ist es notwendig, auf die *Querelles des femmes*¹⁰⁰ zu verweisen. Dies bezeichnet eine vom 15. bis ins 18. Jahrhundert andauernde Diskussion über die Ordnung der Geschlechter. Die Schriftsteller/innen bezogen sich jedoch nicht nur auf das Bild der Weiblichkeit, sondern auch die Definition der Männlichkeit wurde nicht außer Acht gelassen. „Es geht um Über- und Unterlegenheit oder Gleichheit der Geschlechter, um Ehe, Arbeitsteilung und soziale Stellung im gesellschaftlichen Gefüge und somit um Macht und um den Kampf der Frauen für den Zugang zu Bildung, Wissen und Erkenntnis.“¹⁰¹

Die erste und prominente Vertreterin der *Querelle des femmes* war Christine de Pizan.¹⁰² Sie schreibt, wenn Frauen den Zugang zu Schulen und Wissenschaften hätten, wären sie den Männern in allen Bereichen ebenbürtig.¹⁰³

Witwen hatten unter den Frauen die meisten Rechte¹⁰⁴, denn sie durften die Finanzen und Geschäfte der verstorbenen Männer weiterführen. Die Niederlande waren eine Seefahrergesellschaft und viele Männer waren für längere Zeit auf Handelsreisen. Die

⁹⁹ Hammer-Tugendhat (2009), S. 93

¹⁰⁰ „Der Begriff bezeichnet sowohl einen Streit von Frauen wie einen Streit um Frauen (um die Definition von Weiblichkeit), Klage, Anklage und Widerspruch.“ Hammer-Tugendhat (2009), S. 92

¹⁰¹ Hammer-Tugendhat (2009), S. 92

¹⁰² *1364 Venedig- gestorben etwa 1430 Paris

¹⁰³ Vgl. Hammer-Tugendhat (2009), S. 93f.

¹⁰⁴ Prior (1994), S. 138

Geschäfte in der Heimat wurden deshalb oft den Ehefrauen überlassen.

Natürlich gibt es auch weitere Ausnahmen, welche wir am Beispiel Judith Leysters kennenlernten, da sie eine Vollmacht von ihrem Mann Jan Miese Molenaer bekommen hatte, sich um dessen Finanzen zu kümmern. Mary Prior¹⁰⁵ vertritt auch noch die Meinung, wenn dies nicht möglich gewesen wäre; „[...] perhaps we would have more paintings of her married years.“¹⁰⁶ Diese Überlegung finde ich persönlich sehr fragwürdig. Judith Leyster hatte vor ihrer Hochzeit bereits einen hohen Einfluss und genug Macht, um ihren Künstlerkollegen Frans Hals zu verklagen. Prior schreibt auch, dass sie glaubt, „the freedom of the young Judith Leyster would have been impossible for an English girl.“¹⁰⁷ Einen weiteren Vergleich mit England finden wir in einer Flugschrift einer Engländerin, welche die niederländischen Nachbar/innen beneidet, “[they are] managing not only the Domsetick Affairs of the Family, but [...] doing all the Business [...] with as much Dexterity and Exactness as their and our Men can do.“¹⁰⁸

War das Goldene Jahrhundert nun auch ein Goldenes Jahrhundert für Frauen? Hier möchte ich Agnes Sneller zitieren, welche für das Buch *Women of the golden age* geschrieben hat und ihren Text mit folgenden Worten beendete: The title of the [...] book is Women of the golden age. I should like to correct this: It is all about women in early modern times, but for women it was certainly not ‘golden age’. It was the beginning of a new, severely patriarchal society in which we still live today.“¹⁰⁹

4.2.5 Gesellschaftliches Leben im Goldenen Zeitalter in den Niederlanden

Wie bereits des Öfteren erwähnt, ist nicht allein die Stellung der Frau in Bezug auf die Interpretation der Bilder von Judith Leyster von Bedeutung. Auch das kulturelle Leben, die Stimmung und vor allem der gesellschaftliche, historische Wandel in den Niederlanden müssen miteinbezogen werden.

Ein beliebtes Thema für die Maler und Malerinnen der damaligen Zeit war das Feiern

¹⁰⁵ In: Kloek, *Women of the golden age, Freedom and autonomy in England and the Netherlands: women's live and experience in the seventeenth century*, S. 137-140.

¹⁰⁶ Prior (1994), S. 139

¹⁰⁷ Ebenda, S. 140

¹⁰⁸ Leuker (1991), S. 95

¹⁰⁹ Sneller (1994), S. 34

und Genießen. Das Darstellen der Freuden des Lebens, wie das Werben um die Liebe, das Feiern am Abend mit Musik und Alkohol.

Dieser Trend fand sich auch in der Literatur wieder, in Brederos Stück *Moortje* zum Beispiel debattieren junge Männer über den weiteren Verlauf des Abends, „one suggests going to ‘a pub with an excellent Trijn [prostitute]’; another says ‘I’m weary of this talk, Monsieurs, come, something new for a change: there are now very fresh oysters and new Rhine wine over at the Hantbooghs Doelen, come quick ... and let’s wet our whistler’; another wants to play tric- trac; and yet another wants to go some tobacco.“¹¹⁰

Diese Abendbeschäftigungen, welche sowohl in der Literatur als auch in der Kunst einen wichtigen Stellenwert hatten, bezogen sich auf die damals aktuellen Freizeitaktivitäten der Jugendlichen.

Diese Entwicklung hin zu einer lebenslustigen Vita wurde jedoch nicht von allen positiv betrachtet; in der moralischen Literatur wurden junge Leute dafür verpönt, die Verdienste der patriotischen Vorfahren nicht zu würdigen. Der Übermut und die Verschwendung wurden von den älteren, konservativen Bürgern beklagt. So schreibt zum Beispiel Roemer Visscher in seinem Emblem, *Ad pompam tantum* (Abb. 11), „[these] little knights who show themselves off with plumage on their heads, gold chains around their necks, silken clothes and gilded swords at their sides, are not [like] the men who demonstrate their devotion in the war. These, rather, are good-for-nothing, and would rather play on a little lute and sing a bit of music [...]“.“¹¹¹ Es wurde ihnen vorgeworfen, sie würden sich nach der Mode von Spanien und Italien richten, Nationen, denen sie eigentlich feindlich gegenüberstehen und nicht deren prachtvolle Mode zelebrieren sollten. Demzufolge stand die niederländische Einfachheit dem pompösen Leben und der Mode gegenüber, ein Kontrast aus reich und arm. In Buytenwechs Bildern zeigt sich dieser Antagonismus, indem die Menschen prächtige Kleider in einem bescheidenen Ambiente tragen.¹¹²

Jedoch waren bei weitem nicht alle dieser Entwicklung negativ gegenüber eingestellt. Van Mander bemerkte diesen Wandel und schreibt: „‘the happy youth, pleasurably decked out, exquisitely beautiful in their brilliant colory’ as a subject fit for artists, without any hint of moral approbation.“¹¹³ Diese Feststellung von van Mander ist in Bezug auf die Interpretation so mancher Werke sehr wichtig, da eine moralische

¹¹⁰ Nevitt (2003), S. 101f.

¹¹¹ Ebenda, S. 116.

¹¹² Vgl. Ebenda, S. 119

¹¹³ Ebenda, S. 123.

Bedeutung nicht immer als gegeben angenommen werden darf, zumal oft das Leben und die Freuden am neuen Lebensstil dargestellt wurden. Dieser neue visuelle Reiz, die neue Pracht und die daraus folgenden Darstellungsmöglichkeiten wurden von vielen Künstler/innen verwendet, so auch von Judith Leyster.

Die Darstellung der Freuden des Lebens, die turtelnden Liebespaare und der Glanz der Zeit war sicherlich auch ein Zeichen der nationalen Prosperität. Diese lässt sich auch auf die geschichtliche Entwicklung der Niederlande beziehen, denn Illustrationen von Liebe und Frieden wurden seit der Geburt der Vereinigten Niederlande und dem Zwölfjährigen Frieden gehäuft dargestellt und immer populärer. Auch Willem Teelink schreibt, „It was also on occasion been proclaimed to you [Dutch] that for some years now, yes since the Truce, you have raised yourselves up in the splendor of your clothing.“¹¹⁴ Das Land befand sich in ständiger Veränderung und erlebte einen Aufschwung. Dies wird auch in vielen der Bilder wiedergegeben und erkannt. Im Werben um den oder die Geliebte wurde eine Art von Freiheitsgefühl ausgedrückt. Dabei befanden sich die Liebenden häufig in Tavernen und Bordellen, welche in der Kunst oft nicht auf den ersten Blick unterschieden werden konnten.

4.2.6 (Un)scheinbare Differenzen zwischen Tavernen und Bordellen

Wenngleich es nicht von allen Bürgern gut geheißen wurde, war es keine Ausnahme, dass unverheiratete Frauen mit moralisch gutem Ansehen zusammen mit männlichen Freunden in Tavernen gingen, um sich dort zu amüsieren. Dies geschah, obwohl Eltern etwa von moralischen Autoren gewarnt wurden, ihren Töchtern dies zu erlauben, da sich diese in den Wirtshäusern wie Prostituierte verhalten würden.

Im 17. Jahrhundert existierten kaum Bordelle im ursprünglichen Sinne, da mit dem Beginn der Reformation die meisten *stadtbordellen* geschlossen wurden, um die Prostitution zu unterbinden. Daraufhin ließen sich in zahlreichen Städten diese Institutionen in abgeschlossenen Stadtbereichen nieder. Prostitution zog sich danach in den Untergrund der Stadt und in kleinere unscheinbarere Gebäude zurück. So funktionierten die Bordelle nach außen hin wie gewöhnliche Tavernen und wurden *Tavernen mit leichter Moral* genannt. Meist bestanden sie aus ein bis zwei Räumen, in

¹¹⁴ Nevitt (2003), S. 122

welchen die Kupplerin und ein paar Prostituierte lebten und arbeiteten. Durch diese stattfindende Verschleierung nach der religiösen Wende war es schwer, Trennlinien zu ziehen. So gaben sich bei Kontrollen die Kupplerinnen oft als Besitzerinnen von ehrenhaften Herbergen aus und die Mädchen als ihre Dienerinnen und Mägde. Aufgrund des Verbotes gab es auch Frauen, die unabhängig als *stille hoeren* arbeiteten oder arme Frauen, welche aus Geldnot ihren Körper verkaufen mussten.

Wenn wir die Bordellszene vom Braunschweiger Monogrammist (Abb. 12), in dem das dargestellte Verhalten, in einem großen mit Menschen gefüllten Raum, deutlich auf eine Bordellszene hinweist, mit Buytenwechs Bildnissen vergleichen, ist diese Veränderung auch bildlich gut sichtbar. Er stellt die Situation am Beginn des 17. Jahrhunderts dar, in dem der Innenraum als zu eng für die Protagonisten dargestellt wurde.

In den Bildnissen dieser Zeit war es nicht immer erkennbar, ob es sich nun um Prostituierte handelte oder um *gewöhnliche* Frauen und ob es nun Bordelle oder Tavernen waren.

Nevitt schreibt über Buytewechs Szenen, bei denen die Situation nicht eindeutig erkennbar ist: „The boundary between the failings of otherwise respectable women and the activities of prostitutes was blurred, both in theory and in fact. To wonder whether Buytewech’s women are vrijsters or prostitutes therefore was, and is, a deliberate effect of the painting.“¹¹⁵

Diese Erklärung und Beschreibung gilt meiner Meinung nach für zahlreiche Bilder im holländischen 17. Jahrhundert. Die Frage, ob die Damen nun Prostituierte sind oder beim Genießen ihrer Freiheiten dargestellt wurden, stellt sich auch bei Bildern von Judith Leyster, welche ich noch genauer beschreiben werde.

¹¹⁵ Nevitt (2003), S. 111

5. Weiblichkeitsdarstellungen im Oeuvre Judith Leysters

In diesem Kapitel werde ich anhand der Werke *Tric-Trac Spiel* (Abb. 13), *Kuppelndes Paar* (Abb. 14), *Das Angebot* (Abb. 9) und *Die Lautenspielerin* (Abb. 15) die Darstellung von Weiblichkeit und die Rezeption der Stellung der Frau in der Gesellschaft im Oeuvre der Künstlerin genauer betrachten. Frauen nicht nur als isolierte Individuen, sondern auch deren Verhältnis zu Männern, sowohl auf die Freundschaft als auch auf die Liebe bezogen, stehen in dieser Arbeit im Mittelpunkt.

Somit stellt sich für diese Arbeit die essenzielle Frage, ob eine unterschiedliche Darstellungsweise im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen erkennbar ist, da sie als einzige Frau in einer von Männern dominierten Gesellschaft aufwuchs und arbeitete. Von dieser einschränkenden Sichtweise möchte ich mich bereits von Beginn an distanzieren. Die Beantwortung aufbauend auf einer Einteilung in zwei Geschlechter vorzunehmen, ist meiner Meinung nach nicht zielführend und manifestiert ein überkommenes Frauenbild. Ich werde Judith Leyster nicht als Beispiel einer Frau im Goldenen Zeitalter darstellen, sondern als individuelle Künstlerin mit individueller Geschichte, somit Leyster nicht isoliert, sondern in Verbindung mit ihren Haarlemer Künstlerkollegen akzentuieren.

Bereits im vorherigen Kapitel habe ich die Lebensumstände der Frauen im 17. Jahrhundert, das gesellschaftliche Leben und den einhergehenden Wandel beschrieben und werde dies auch bei der Interpretation der Bilder mit einbeziehen.

5.1 Kuppelndes Paar/Carousing Couple:

Bildbeschreibung:

Das Bild *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) wurde von der Künstlerin auf das Jahr 1630 datiert und signiert. Es hat eine Größe von 68 x 54 cm und befindet sich im Moment im Musée du Louvre in Paris.

Dargestellt sind eine Frau und ein junger Mann mit Violine, welche sich im Freien bei einem Glas Wein und Musik amüsieren. Das Paar ist verhältnismäßig nahe an die Betrachter/innen gerückt und füllt somit einen Großteil der Bildfläche aus. Die

Betrachter/innen nehmen eine Position direkt vor dem Paar ein und befinden sich somit in Augenhöhe zu ihnen. Die Präsenz des Paares markiert das Zentrum und lässt nur wenig Platz für weitere architektonische Darstellungen. Im Hintergrund ist eine schwer erkennbare dunkle Konstruktion eines Stalles oder Innenraumes zu erkennen und im rechten oberen Eck wird über dem Mann ein bläulicher Vorhang angedeutet. Der Bildausschnitt lässt weiters eine abgeschnittene Landschaftsdarstellung mit Bäumen und einem weiß und blau gefärbten Himmel im linken oberen Eck erkennen.

Der Mann im Vordergrund blickt mit einem verschmitzten Lächeln aus dem Bild zum/zur Betrachter/in, während er andeutet, mit seiner Geige zu spielen, welche er in der linken Hand hält. Unter anderen schafft die Künstlerin, mithilfe des schräg nach hinten in die Komposition eingefügten Instrumentes, plastischen Raum. Gekleidet in einem zeitgenössischen und prächtigen grau-blauen Gewand, verweilt der Geiger gelassen auf einem Kordsessel. Der Stuhl wurde parallel zur kurzen Tischseite platziert, wodurch der Musikant zur/ zum Betrachter/in gerichtet ist. Er trägt eine aufgeplusterte mit Knöpfen und Bändern verzierte Hose und eine weite Jacke, welche jedoch nur an seinem linken Arm erkennbar ist. Sein raffiniert gewähltes, lockeres Oberteil lässt an den Ärmeln und am Bauch die weiße Bluse darunter erkennen. Als Kragenabschluss trägt er einen weißen prächtigen Spitzenkragen. Da er sein linkes Bein auf dem rechten Knie ablegt, sind die roten Stutzen und die schwarzen gefiederten Schuhe sichtbar.

Seine leicht geröteten Wangen, die rote Nasenspitze und der kräftige, rote und offene Mund lassen einen entspannten Gemütszustand erkennen. Das Gesicht wird vom Tageslicht ausgeleuchtet und detailgetreu ausformuliert. Sein großer schwarzer Hut verdeckt die Rückseite seines Kopfes, wobei vorne seine kinnlangen, lockigen Haare gut sichtbar sind.

Rechts neben ihm, zum Teil durch seinen rechten, plastisch etwas falsch dargestellten Arm verdeckt, sitzt die junge Dame hinter dem Tisch. Von dem schräg nach links hinten angeordneten Tisch, auf welchem ein blaues und ein weißes Tischtuch liegen, ist nur ein kleineres Segment sichtbar. Auf der für die Betrachter/innen sichtbaren Seite des weißen Tisches hat die Künstlerin das Bild signiert und datiert. Der Kopf der Frau ist nach links zu ihrem Partner gewandt, welchen sie verführerisch und selbstbewusst anlächelt und intensiv betrachtet. Auch ihr Kopf wurde zu Gänze ausgeleuchtet und fein modelliert. Ihre rosé gefärbten Wangen und ihre rötliche Nasenspitze lassen eine leichte Aufregung der Frau erkennen. Ihre dunklen Haare sind zum Großteil von einem weißen Cape

verdeckt. In ihrer rechten Hand hält sie einen blau-grauen Krug, welcher jedoch nicht vom Tisch gehoben wurde. Mit ihrem Daumen öffnet oder schließt sie diesen. In ihrer linken, etwas zu groß geratenen, Hand hält sie mit ihren Fingerspitzen etwas ungeschickt ein Glas und führt es nach oben. Ob dies eine einladende Geste für ihn ist oder ob sie selbst trinken will, ist schwer zu deuten. Bekleidet ist sie mit einem roten Kleid und darüber trägt sie einen weißen, detailliert dargestellten Spitzenschal. Mithilfe der roten Kleidungsstücke der Beiden setzt die Künstlerin bewusst farbliche Akzente in dem Bild.

Der junge Mann scheint durch den Blick zum/zur Betrachter/in die Frau neben ihm kaum wahrzunehmen. Es sind kaum Reaktionen auf die verführerischen Anspielungen der Frau erkennbar.

Judith Leyster platziert in diesem Bild die Gesellschaft nicht direkt parallel zum Bildrand; mithilfe von schräg in den Raum führenden Elementen, wie zum Beispiel dem Tisch, dem angewinkelten Bein oder auch der Geige, gewinnt sie an Raum. Dennoch bleiben im Vergleich zu ihren späteren Werken die beiden Figuren, auch aufgrund der flächigen Beleuchtung, noch etwas im Raum verhaftet.¹¹⁶

Bildinterpretation:

Aufgrund des Bildes *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) wurde die Wiederentdeckung der Judith Leyster als Künstlerin erst wieder ermöglicht. Es war das erste Bild, welches der Künstlerin mithilfe von Hofstede de Groot erneut zugeschrieben wurde. Obwohl es mit der Signatur von Judith Leyster versehen ist und auf das Jahr 1630 datiert wurde, wurde es ab 1758 ihrem Künstlerkollegen Frans Hals zugeschrieben. Erst 1892, nachdem Lawrie & Co. das Werk kauften¹¹⁷, wurde der/die Urheber/in des Bildes geprüft und festgestellt, dass dies kein Original von Frans Hals ist. Sie verklagten Wertheimer, da dieser das Werk unter falschen Vorsätzen verkaufte. „Wertheimer’s defense ingeniously held that the monogram was composed of ‘all the letters of Frans Hals’ name, and pointed to the painting’s long provenance and continuous attribution to Hals.“¹¹⁸ Das Gericht hatte keine neue Zuschreibung angeordnet, sondern allein den Preis des Bildes gesenkt und es schlussendlich als einen nicht böswilligen Handlungsakt abgetan. Während des Prozesses, wurden weder Judith Leyster noch Hofstede de Groot, welcher

¹¹⁶ siehe Kapitel 5.2

¹¹⁷ Laut Hofrichter waren sie es, die Hofstede de Groot konsultiert hatte, um das Bild zu prüfen

¹¹⁸ Hofrichter (1989), S. 46

die Untersuchungen durchführte, erwähnt. Was wiederum für die leider geringe Wertschätzung ihrer Werke im 19. Jahrhundert bezeichnend ist.

Die Darstellung schreibt sich in die Haarlemer Bildtradition der *merry companies* ein, wo Menschengruppen illustriert werden, während sie die schönen Seiten des Lebens zelebrieren. Meist sind durch Gärten wandernde Gesellschaften oder um einen Tisch platzierte feiernde Menschen sowohl im Freien als auch im Inneren dargestellt. „In these paintings, referred to at the time as ‘modern figures’ young elegant fops drink, dance and make love and music.“¹¹⁹ Den Ursprung finden die *merry companys* bei David Vinckboons, welcher feiernde Gesellschaften im Freien malte. Sie fanden bei den zeitgenössischen Künstler/innen großen Anklang und die Häufigkeit der dokumentierten *merry company* Bilder lassen auch auf eine enorme Popularität der Werke am Kunstmarkt und bei den Bürgern schließen.

Künstler wie Willem Buytewech, Dirck Hals und Esaias van der Velde spezialisierten sich hauptsächlich auf diese Art von Genremalerei. Besonders Dirck Hals kam diesbezüglich, eben über die intensive Produktion und Veröffentlichung seiner Bilder, eine wichtige Vorreiterrolle im Haarlemer Künstler/innenkreis zu; auch speziell für Leyster. Meist handelte es sich um Darstellungen mit belebten, ganzfigurigen, feiernden Menschen, welche parallel zur Bildoberfläche drapiert wurden.

Obwohl Leysters *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) von dieser typischen Darstellungstradition etwas abweicht, da sie in ihrer Darstellung halbfigurige Protagonist/innen wiedergibt und sie nicht parallel zum Bildrand angeordnet sind, ist es eine abgewandelte Form des Themas. Leyster hat ein weiteres Bild dieser Thematik gewidmet. Ihr Werk *Merry company* (Abb. 16) stellt drei ganzfigurige junge Männer - sehr fröhlich, aber theatralisch - beim Feiern und Musizieren dar. Von der Komposition gänzlich divergent zum Pariser Bild zeigen sie inhaltlich die schönen und angenehmen Seiten des Lebens. Als negatives Gegenstück nennt Hofrichter *The Last Drop* (Abb. 17) eine nächtliche Szene, in welcher die schlechten Konsequenzen des Trinkens und Rauchens offengelegt werden.¹²⁰

In Bezug auf die Bilddeutung möchte ich hier einen kleinen Einschub über die Verwendung von Emblembüchern für die Interpretation künstlerischer Werke einbringen.

¹¹⁹ Welu (1993), S. 142

¹²⁰ Vgl. Hofrichter (1989), S. 42

Eddy de Jongh zum Beispiel zieht zur Interpretation der niederländischen Werke des 17. Jahrhunderts emblematische Ikonographie heran. Laut ihm wurde die Malkunst verwendet und produziert, um moralische Botschaften zu verpacken.

Meiner Meinung nach sollten Emblembücher nicht als einziges Mittel der Bilddeutung verwendet werden. Auch wenn sie in den Köpfen der damaligen Künstler und Kunstliebhaber verankert waren und somit zu einem gewissen Teil nicht außer Acht gelassen werden können.

Eine Interpretation, die sich gegen die von *de Jong* richtet, ist jene von Svetlana Alpers, die in ihrem Buch *Kunst als Beschreibung* die niederländische Kunst als die Kunst der Beschreibung ansieht. Laut Alpers gerät die emblematische Interpretation in Schwierigkeiten, wenn wir uns den Bildern zuwenden. „Die ganze Hingabe, mit der sich die Maler der Oberflächengestaltung widmeten, soll also nur, so will es die gängige Deutung, dazu dienen, eine verborgene, verbalisierte Bedeutung, - meist ein moralisches Gebot - zugänglich zu machen. Dies scheint uns eine zu einfache Sicht auf jene typische Faszination der Holländer für Verhaltensweisen und Besitztümer zu sein, die sie gleichermaßen liebten und fürchteten, feierten und verdammten.“¹²¹

Für Svetlana Alpers ist besonders wichtig, das Bild zuvor zu betrachten, es zu fühlen, „seine Sinnlichkeit, seinen Reiz, seine Präsenz, seine malerische Qualität, sollten wir nicht transzendieren, sondern erst einmal wahrnehmen.“¹²² Bei den Bildinterpretationen in dieser Arbeit vertrete ich den Standpunkt von Alpers, auch wenn ich der Meinung bin, dass emblematische Ikonographie in den Gedanken der damaligen Künstler/innen vertreten war und nicht gänzlich weggelassen werden kann.

Die Haarlemer *merry company* Szenen finden laut Slive und Welu¹²³ ihr Vorbild in der oftmals als zügellos interpretierbaren Darstellung des verlorenen Sohnes (Luk. 15:13). Dieser Bibelauszug war im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert eine beliebte Möglichkeit, vor dem sündhaften Leben zu warnen. Entweder im Freien, in Bordellen oder Tavernen wurden unmoralische Frauen, Wein und das Liebeswerben mit dem aufrührerischen Verhalten und Leben des verlorenen Sohnes in Verbindung gebracht.

Nicolaes de Bruyn stellt in seinem Stich *merry company* (Abb. 18) unterschiedliche Paare in einem Garten feiernd, trinkend, musizierend und flirtend dar. Das Paar am

¹²¹ Alpers (1998), S. 380.

¹²² Ebenda, S. 15

¹²³ Welu (1993), S. 146

rechten Rand ist mit den Zweien in Leysters Werk vergleichbar, mit dem Unterschied, dass hier die Dame musizierend im Vordergrund sitzt und ihr der Mann im Hintergrund, als Zustimmung auf ihre musikalischen Fähigkeiten, den Arm um die Schulter legt. Die Dame in Leysters Bild (Abb. 14) antwortet auf das Musizieren ihres Kavaliers mit dem Schwenk des Weinglases. Die Moral von de Bruyns Stich (Abb. 18) wird durch die Inschrift *Sex and drink ruin youth* hervorgehoben.

„Leyster’s Carousing Couple is undoubtedly related to the Haarlem outdoor merry company theme and thus carries the same subtle iconographic references to the prodigal son theme.“¹²⁴ In diesem Punkt stimme ich mit Welu nur zu einem geringen Teil überein, denn ihr Werk bezieht sich zwar auf die *merry company* Darstellungen, aber um eine Verbindung zu dem Bibelauszug des verlorenen Sohnes herzustellen, bedarf es mehr.

Zwar kann das Werk mit Frans Hals’s *Yonker Ramp and his sweetheart* (Abb. 19), einer Bearbeitung des Themas des verlorenen Sohns, verglichen werden, dennoch sind bei Leyster kaum moralisierende Elemente vorzufinden. Auch die Beschreibung des 1758 veröffentlichten Verkaufskatalogs deutet nicht darauf hin, vielmehr wird es beschrieben als „[a] Dutch Courtezan ogling and offering drink to a young man singing and playing violin.“¹²⁵

Das Bild *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) wurde im Jahre 1630 angefertigt, als sie bei Frans Hals in dessen Werkstatt arbeitete. Es bezieht sich sowohl in der Konzeption, der Farbe und dem Humor auf den Stil ihres Künstlerkollegen und wahrscheinlichen Lehrers. Jedoch ist es aufgrund des Pinselstriches im Kostüm und der Umgebung kontrollierter und ruhiger.¹²⁶ Hals’s *Yonker Ramp and His Sweetheart* (Abb. 19) kann als mögliche Vorlage angesehen werden. Sein Pinselstrich ist kaum vergleichbar mit dem von Leyster, da ihre generell kürzer sind und die Farbe in mehreren blickdichten Schichten aufgetragen wurde.¹²⁷ „Although Leyster is at pains to show objects at angles - the table, the violine, and even the figure of the man - the movement of the composition is more controlled.“¹²⁸ Bei Hals sind des Weiteren die Gesichter lebendiger bearbeitet worden. In Leysters Werk stehen im Gegensatz zu den charmanten, fein durchmodellierten Gesichtern die grellen Farben Rot und Blau im Kontrast.

¹²⁴ Welu (1993) S. 146

¹²⁵ Hofrichter (1989), S. 47

¹²⁶ Vgl. Ebenda, S. 46

¹²⁷ Vgl. Bieboer (1993), S. 78

¹²⁸ Hofrichter (1989), S. 47

Im Vergleich zu traditionelleren *merry company* Darstellungen, wie die *Outdoor merry company* (Abb. 20) von Dirck Hals, reduziert sie die Anzahl der Figuren, dies ist auf ihre Vorliebe für Illustrationen von kleinen und intimen Gruppierungen zurückzuführen. Sie gestaltet die Innenräume unkompliziert und reduziert die Darstellung auf die Personen, welche sie näher an den Bildrand rückt und diese somit die Bildfläche zum Großteil ausfüllen. Werden bei ihren Vorreitern und Kollegen diese Szenerien meist mit ganzfigurigen Protagonist/innen ausgefüllt, sind diese bei Leyster, wie in diesem Beispiel, halbfigurig. Sie fokussiert das Sujet auf die menschlichen Interaktionen und lässt dadurch eine besondere Intimität entstehen. Weiters versucht sie, sich bei den Darstellungen nur auf das Nötigste zu konzentrieren und inkludiert selten mehr als eine Thematik. Sie stellt im Unterschied zu ihren Kollegen kaum Szenerien dar, in denen die Protagonist/innen gleichzeitig rauchen, trinken, spielen und liebäugeln.

Ein weiteres Merkmal, welches sich des Öfteren in *merry company* Darstellungen findet, ist der wuchtige Vorhang. Leyster drapiert ihn um die Architektur über dem musizierenden Mann. Diese Rauntrennung dient der Idee bei Darstellungen im Freien, eine intimere, von der Außenwelt abgeschottete, gemütliche Kulisse zu erschaffen.

Auch der Ausblick in eine ferne Landschaft findet sich oft in diesen *merry company* Darstellungen. Oft flanieren und flirten in diesen Ausschnitten weitere Liebespaare, um die Aussage der Bilder zu verstärken. Welu bringt diese Deutung mit dem Garten der Venus in Verbindung und deutet dies als ein Zeichen der wirklichen Liebe.¹²⁹

Ob diese verführerischen Blicke der Frau im Pariser Bild (Abb. 14) nun auf die wahre Liebe hindeuten, oder ob sie eine Kurtisane ist, welche mit dem Musikanten spielt, ist nicht eindeutig zu erkennen, da keine Attribute mit Sicherheit darauf schließen lassen. Das Weinglas und die einladende Geste können auch auf die Freuden des Lebens und Liebess hindeuten.

In der Literatur, etwa bei den Verhaltensregeln von Cats, verweist dieser zwar darauf, dass sich eine anständige Dame nicht in derartigen Milieus aufhalten darf und auch nicht ohne Aufforderung um einen Mann werben darf; ob diese Vorschriften von den weiblichen Jugendlichen nun auch eingehalten wurden, ist kaum zu überprüfen. Auch das Tragen der häuslich konnotierten Kopfbedeckung gibt uns keinen eindeutigen Hinweis, da sich dieses Kleidungsstück des Öfteren auch in Bordellszenen wieder findet. Dennoch wurde die Frau in dem Verkaufskatalog von 1758 als eine

¹²⁹ Welu (1993), S. 142

niederländische Kurtisane beschrieben. Die Frau agiert anzüglich und macht dem Mann Avancen, welcher sich hingegen von seinem musikalischen Spiel nicht ablenken lässt. Aufgrund der Nähe zwischen den Beiden wäre es jedoch nicht möglich, dass dieser ihren Annäherungsversuch nicht wahrnimmt. Fraglich ist, ob es eine bewusst gesetzte Passivität ihr gegenüber ist, oder ob sein musikalisches Spiel als Antwort dient. Ungeachtet, ob diese Dame ihre Zuneigung gegen Geld offeriert, ist die erotische Stimmung des Bildes kaum zu übersehen, auch wenn ich der Meinung bin, dass es sich hier um keine Dirne handelt, sondern um eine Frau, welche ihr Leben genießt.

In dem Bild *Lockere Gesellschaft mit Geiger* (Abb. 21) lässt sich des Weiteren eine Verbindung zu Dirck Hals erkennen. Der Mann spielt Violine und die Frau prostet ihm mit einem Weinglas in ihrer Linken zu, hält jedoch eine rauchende Pfeife in der Rechten. Ihre Absichten scheinen unübersehbar zu sein, sie fordert mit ihren Gesten gekonnt seine Aufmerksamkeit heraus. Der Inhalt ist hier eindeutiger dargestellt, da sich die verführerischen Blicke des Paares treffen und es sich bei der Dame aufgrund der qualmenden Pfeife um eine Kurtisane handeln könnte. Rauchende Pfeifen wurden explizit mit sexuellen Handlungen konnotiert. Dies wird in der folgenden Bildinterpretation des Bildes *Tric-Trac* (Abb. 13) genauer besprochen werden. Auch das turtelnde Paar im Hintergrund festigt diese Interpretation.

Bezüglich der Komposition weist Leysters Duo Ähnlichkeiten mit dem Paar ganz rechts in dem Londoner Bild *Outdoor Merry Company* (Abb. 22) auf. Die Personen sitzen im Garten vor einer architektonischen Konstruktion und der Mann spielt Violine, trägt einen großen Hut und ein Mantel oder eine Decke verhüllen ebenfalls seinen linken Arm. Bei der Illustration der Dame sind kleine Unterschiede erkennbar, zwar sitzt sie nahe zu ihrem Partner, bleibt aber dennoch mit ihrer passiven Haltung und mit dem Blick Richtung Betrachter/in dem Hintergrund verhaftet. Weiters ist sie aufgrund der Platzierung nicht ganz sichtbar.

Nicht nur die Vergleiche der Werke der Künstler/innen in Haarlem sind ein Indiz für deren enge Zusammenarbeit, sondern auch die Verwendung ähnlicher Requisiten, wie in diesem Beispiel das modische Oberteil des Mannes. Es ist an den Ärmeln aufgeschnitten und im Bauchbereich nicht zugeknöpft. Dieses blau-grün glänzende Kleidungsstück finden wir ebenso in Leysters *Serenade* (Abb. 5) und in zahlreichen Bildnissen des Jan Miense Molenaer, wie zum Beispiel beim *Zahnarzt* (Abb. 23) von 1629.

Auch bei Dirck Hals tragen in den späten 1620er Jahren Männer immer wieder dieses Oberteil. Die häufige Verwendung dieses Accessoires von den drei Künstlerkolleg/innen, ist bedeutend, denn „[...] it is virtually unknown in any other artists' works of the period.“¹³⁰ Es deutet auf eine sehr enge Zusammenarbeit, und auch auf eine Kooperation von Leyster und Molenaer vor deren Hochzeit, hin. Ob sie sich ein Studio teilten ist unklar, aber die Ähnlichkeit im Stil und die vergleichbare Motivwahl ist auffallend.¹³¹ In Bezug auf die strahlende Farbigkeit und die Positionierung der Menschen am Tisch erinnert das *Kuppelnde Paar* (Abb. 14) an die Frühwerke von Jan Miense Molenaer.

Das gemeinsame Musizieren im 17. und 18. Jahrhundert erfreute sich einer großen Beliebtheit unter den Bürgern. „Wanneer men het Nederlandse muziekleven in de 17e en 18e eeuw vergelijk met dat in andere landen,..., dann blijkt, dat het Nederlandse een uitgesproken burgerlijk karakter had.“¹³² Daraus lässt sich schließen, dass sich das musikalische Leben im privaten Bereich, in kleineren Musikdielen oder Musikgesellschaften abspielte. Es diente dazu, das Gemeinschaftsleben und die Schönheit des Lebens zu genießen. Die Liebe zur Musik und dem gemeinsamen Musizieren spiegelt sich auch zum Teil in den zahlreichen Verwendungen dieser Darstellung bei Künstler/innen dieser Zeit wieder. Sowohl bei Frans Hals als auch bei Judith Leyster, Adrian Brower und Jan Miense Molenaer finden sich musizierende Gesellschaften in deren Oeuvre. Des Öfteren waren diese Szenerien auch mit anderen sinnlichen Freuden ausgeschmückt. „Wenngleich zahlreiche Darstellungen vordergründig die unabdingbare Verknüpfung von Musik und anderen sinnlichen Freuden implizieren, so sollten wir im Sinne einer soziologischen Erhellung durch das Abbild dennoch erkennen, '... dat het musiceeren in het gezin ernstig beoefend werd en dat de indruk, dien men van zoo menig muziek-tafereel onzer schulders kriggen kan: dat de muziek vooral in nauwe relatie stond met Wijntje en Trijntje, toch eenzijdig is.“¹³³

Nevitt schreibt auch über die Komik der Szenerien, welche helfen sollen, die eigene Melancholie zu verdrängen. „The riddles generally trick the reader into revealing his or her own folly by suggesting a lewd meaning of some kind that subsequently turns out to be quite innocent. [...] In so doing, perhaps we forget our own cares, at least for the

¹³⁰ Welu (1993), S. 148

¹³¹ Vgl. Weller (2002), S. 34

¹³² Nehlen-Marten (2003), S. 140

¹³³ Ebenda, S. 142

moment, which in itself might be considered reason enough for comedy.“¹³⁴ Diese Art der Herangehensweise ist meiner Meinung nach wichtig, da diese Bilder nicht nur vor dem Leben warnen und negativ konnotiert werden sollten.

In Bezug auf Leysters *Kupplendes Paar* (Abb. 14) stehen das Musizieren und das Handeln der Personen im Vordergrund und der emblematische und moralisierende Charakter tritt in den Hintergrund. So wird auch hier die Identität der Dame nicht eindeutig geklärt. Ist sie eine Dame, welche Spaß beim gemeinsamen Musizieren hat oder eine Kurtisane, welche versucht, den Kavalier bei Laune zu halten. Diese Bildnisse verraten uns selten die gesamte Wahrheit.

Im Vergleich zu ihren Kollegen unterscheidet sich die Weiblichkeitsdarstellung in diesem Werk nicht wesentlich. Darstellungen in Musikdielen finden sich, aufgrund der Beliebtheit dieses Themas, zahlreich in den Oeuvres diverser Künstler/innen. Menschliche Interaktionen und die Komik der Bildnisse wurden oftmals in Verbindung von musizierenden Gesellschaften und sinnlichen Annäherungen präsentiert. Ähnelt es in der Farbgebung und dem Humor an Frans Hals, bei welchem sie zum Zeitpunkt der Anfertigung arbeitete, finden sich dennoch auch zahlreiche Vergleiche bei den *merry company* Darstellungen von Dirck Hals. Vor allem bei der kompositorische Anordnung und den Requisiten ist eine enge Verbindung mit Dirck Hals erkennbar.

5.2 Tric-Trac Spiel

Bildbeschreibung:

Dieses Werk (Abb. 13) von Judith Leyster, mit den Maßen 40,7 x 31.1cm, befindet sich heute im Worcester Art Museum, in England.

Es wurde um das Jahr 1631 datiert, wobei fraglich ist, ob dieses Werk nur ein Jahr nach dem *Kupplenden Paar* (Abb. 14) entstanden ist. Die künstlerische Entwicklung der Künstlerin müsste demnach in sehr großen Schritten erfolgt sein. Dennoch ist die Ähnlichkeit zu dem von der Künstlerin datierten und signierten Werk *Das Angebot* (Abb. 9) unausweichlich. Auf die genaueren stilistischen Unterschiede werde ich gegen Ende dieser Bildbeschreibung genauer eingehen.

¹³⁴ Nevitt (2003), S. 132

In einem dunklen und beschaulichen Innenraum werden drei Personen um einen Tisch, welcher den Mittelpunkt des Bildes andeutet, sitzend dargestellt. Die Dame spielt mit zwei Herren Tric-Trac, heute auch als Backgammon bekannt. Durch die diagonale Platzierung des Tisches füllen die Protagonisten den Raum beinahe bis zur Rückwand aus. Entgegen der Vorbilder, welche die Gesellschaften parallel zum Bildrand darstellten, platzieren Judith Leyster hier die drei Protagonisten plastisch in den Raum rund um den Tisch.

Der Mann im linken Vordergrund nimmt eine dominierende Rolle in diesem Bild ein. Er sitzt vom Tisch etwas weggerückt auf einem Holzstuhl, wobei Teile der Rückenlehne vom linken Bildrand abgeschnitten wurden. Erst durch das Wegrücken vom Tisch und dessen Drehung nach rechts wird der junge Mann auch von vorne sichtbar. Er richtet seinen Blick nach rechts direkt zu den Betrachter/innen und sein leicht geöffneter Mund formt sich zu einem verschmitzten Lächeln. Er trägt einen großen schwarzen Hut, welcher seine gewellten, langen braunen Haare am Hinterkopf verdeckt und aufgrund der Drehung des Kopfes für den/die Betrachter/innen als schwarzer großer Kreis erkennbar ist. Das Gesicht wird zur Hälfte von dem Kerzenschein beleuchtet, wodurch die andere Seite in Schatten getaucht ist und das Gesicht somit einen lebhaften und bewegten Eindruck vermittelt. Er trägt auffallend moderne Kleidung. Sein Oberteil wird von einem intensiven Blau dominiert, darunter trägt er ein weißes Hemd, welches am Kragen und an den Ärmeln zum Vorschein kommt. Seine Hose ist in einem dezenten Braun gehalten und seine ebenfalls braunen Schuhe sind modisch mit Schleifen und Maschen verziert. Seine Beine sind gespreizt, wobei sein Rechtes beinahe parallel zum Tisch gestellt ist, wodurch es den Betrachter/innen möglich ist, seine zwischen den Beinen platzierte linke Hand zu sehen. Die wiederkehrende diagonale Darstellung des Beines unterstützt die richtungsweisende Position des Tisches. Diese in den Raum führenden Elemente und das Wegrücken des jungen Mannes unterstreichen die innere Bewegung in diesem Bild. Mit seiner anderen Hand, welche wiederum eine Parallele zu seinem Bein und dem Tisch bildet, greift er siegessicher auf den Tisch und ertastet den am rechten Eck liegenden Stapel von Spielsteinen.

Ihm gegenüber sitzen eine Dame und ein Herr. Der eine etwas abgesonderte Position einnehmende Mann ist an die hintere Ecke des Tisches gerückt. Er sitzt in sich gekehrt und blickt nachdenklich auf das Spielbrett. Sein Kopf wird von seiner rechten Hand gehalten, welche sich wiederum auf seinem Bein abstützt. Die Beine sind nicht

vollkommen sichtbar, da sie unter dem Tisch verschwinden. Der linke Arm stützt sich in der Hüfte ab und durch die, aus Platzmangel etwas nach links gedrehter Haltung, ist sein Oberkörper zum Großteil sichtbar. Dabei ist sein Oberarm in die gleiche Richtung wie die Längsseite des Tisches und das Bein seines Kontrahenten geneigt. Seine Kleidung wirkt unauffälliger als die des anderen Mannes, er trägt eine hellgraue Weste mit einem weißen Hemd darunter. Sein Hut ist Ton in Ton mit seinem Oberteil gehalten, nur wird dieser durch die Lampe heller erleuchtet. Seine Haare sind lockig, schulterlang und bedecken die Stirn.

Die Dame neben ihm überlagert die linke Seite des ruhenden Mannes. Es ist nicht deutlich zu erkennen, worauf sich der Blick der Dame richtet, entweder auf das Spielbrett oder auf die obszöne Geste ihres Gegenübers. Ihre rötlich gefärbten Lippen und Backen werden von dem Schein der Lampe deutlich betont und ihr bräunliches Haar ist streng zurückgebunden und am Hinterkopf durch ein durchschimmerndes, weißes Tuch verdeckt. Durch den Kerzenschein strahlt sie Wärme und Zufriedenheit aus. Sie trägt ein rotes Oberteil, welches jedoch nur an den Ärmeln sichtbar wird. Der Rest wird von einer weißen Spitzenbluse verdeckt, welche durch die Beleuchtung hell erstrahlt. Ihre Beine sind unter dem Tisch - nur schwer erkennbar - in einen blauen Rock gehüllt. Ihr linker Arm ist rechtwinkelig auf der Tischkante abgestützt und in dieser Hand hält sie ein gefülltes Weinglas. Der andere Arm liegt bis zur Tischmitte in Richtung ihres Gegenübers, parallel zur kurzen Seite des Tisches. Sie streckt dem links sitzenden Mann eine rauchende Pfeife entgegen, mit dem Mundstück bereits in seine Richtung gerichtet.

Beleuchtet wird die Szene durch eine Öllampe in einer grünlichen Schale, welche sehr knapp am Tischrand steht. Es entsteht der Anschein, als ob sie bald auf den Boden fallen könnte. Das Licht hebt die drei Personen von dem dunklen Hintergrund in den Vordergrund, wobei den beiden Vordere aufgrund der leuchtenden Kleidungsstücke in Rot und Blau eine besondere Bedeutung eingeräumt wird. Es ist nicht eindeutig erkennbar, wer mit wem spielt und welche Spiele in dieser Darstellung stattfinden, dennoch deutet die Lichtführung und die Kleidung darauf hin, dass der Herr links mit den schwarzen gegen die Dame mit den braunen Steinen spielt.

Weiters wird durch den Schein der Lampe die detailgetreue Darstellung des Holzbodens im linken unteren Vordergrund sichtbar. Einzelne Holzdielen wurden von der Künstlerin herausgearbeitet. Die Wand im Gegenzug dazu erscheint sehr unplastisch in einem matten farblosen Grau. Aufgrund der spärlichen Beleuchtung treten die restlichen

Gegenstände im Bild in den Hintergrund. Im rechten Eck ist eine Holzkonstruktion an der Wand angedeutet, bei dem es sich um einen Kasten, eine Tür oder auch um ein Bett handeln könnte. Auch im rechten unteren Eck ist schwer erkennbar ein Krug drapiert, in welchem leichte Spiegelungen dargestellt wurden.

Die Darstellung ist nahe zu den Betrachter/innen gerückt und füllt beinahe den gesamten Raum aus, was auf die Relevanz der Figuren schließen lässt. Der Raum scheint etwas nach unten zu fallen, wodurch die Betrachter/innen eine etwas erhöhte Position einnehmen.

Verglichen mit dem *Kuppelnden Paar* (Abb. 14), welches anscheinend nur ein Jahr zuvor angefertigt wurde, finden sich grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Bildnissen. Einerseits aufgrund der Beleuchtung des Kerzenscheines und andererseits aufgrund der Anordnung der Figuren im Raum rund um den Tisch. Durch die Beleuchtung im Worcester Bild (Abb. 13) entsteht eine beschauliche aber auch trügerische Intimität. Werden beim *Kuppelnden Paar* (Abb. 14) die Gesichter zur Gänze ausgeleuchtet und detailgetreu ausformuliert, wird im Vergleichsbeispiel mithilfe der einzelnen Lichtquelle, mit starken Licht-Schatten Effekten gearbeitet. Vor allem bei dem Gesicht des Kavaliers, welches zur Hälfte in Schatten getaucht ist und auch skizzenhafter bearbeitet wurde, ist ein großer Entwicklungsschritt der Künstlerin erkennbar.

Findet sich in beiden Bildern ein diagonal angeordneter Tisch, um welchen die Protagonist/innen sitzen, sind im *Kuppelnden Paar* (Abb. 14) die Figuren nahe an die Betrachter/innen gerückt und bleiben eher in der Komposition verhaftet. Bei dem Bild *Tric-Trac* (Abb. 13) sind die Figuren von den Betrachter/innen weiter entfernt und freier im Raum präsentiert.

Obwohl sich die Bilder aufgrund der oben angeführten Merkmale durchaus unterscheiden, finden sich auch ähnliche Segmente wieder. Zum Einen die lockere Sitzposition des Kavaliers im *Tric-Trac* Bild (Abb. 13) sowie des Mannes im Vergleichsbeispiel, zum Anderen auch die Kleidung dieser beider Herren.

Die Entwicklung der Künstlerin wäre enorm gewesen, weshalb die Datierung des *Tric-Trac* Spieles (Abb. 13) um das Jahr 1631 mit einem Fragezeichen angesehen werden muss. Obwohl hier wiederum der Vergleich mit dem Werk *Das Angebot* (Abb. 9), welches von der Künstlerin auf das Jahr 1631 datiert wurde, erwähnenswert ist, da diese zwei Werke durchaus offensichtliche Ähnlichkeiten vorweisen. Der Innenraum,

die Gestaltung der Gesichter, die Beleuchtung und die Stimmung des Bildes lassen vermuten, dass bei der Entstehung dieser Bilder kein langer Zeitraum dazwischen gewesen sein kann.

Somit ist es durchaus möglich, dass die Künstlerin innerhalb kurzer Zeit, zwischen der Entstehungszeit des *Kuppelnden Paares* (Abb. 14) und der des Bildes *Tric-Trac* (Abb. 13), eine bedeutende Weiterentwicklung durchlebt hat.

Bildinterpretation:

Das Worcester Bild (Abb. 13) wurde erst im frühen 20. Jahrhundert der Künstlerin Judith Leyster zugeschrieben, bis dato wurde es, vom 19. Jahrhundert an, als ein Bild von Pieter de Hooch ausgestellt. Sie hatte das Gesellschaftsstück weder signiert noch datiert, dennoch ist es mit Sicherheit Judith Leyster zuzuschreiben und vermutlich im Jahr 1631, indem sie auch das Werk *Das Angebot* (Abb. 9) anfertigte, gemalt worden. Beide intimen Szenen sind sich im Stil, Pinselstrich und im dargestellten Sujet ähnlich.¹³⁵ Wie auch bei der sexuell konnotierten Darstellung in dem Bild *Das Angebot* (Abb. 9) wird diese hier ebenfalls durch eine flimmernde Lichtquelle verstärkt, wodurch eine vergleichbare Intimität der beiden Bilder übermittelt wird. Die Betrachtung des Worcester Infrarotbildes (Abb. 24) lässt erkennen, dass der Pinsel, auch in diesem kleinen Bild, sehr breit und locker gesetzt wurde.

Mithilfe des Bildes gibt uns die Künstlerin einen kleinen Einblick in das Nachtleben der niederländischen Jugendkultur¹³⁶ im 17. Jahrhundert. Tric-Trac war ein beliebtes Brettspiel, um sich die Zeit mit Freunden zu vertreiben. Es wurde vor allem in der Zeit zwischen 1620 und 1630 von zeitgenössischen Künstlern dargestellt. Willem Buytewech, Esaias van d. Velde, Jan Olis, Dirck Hals, Jacob Duck, Willem Duyster haben dieses zum Teil mehrdeutige Spiel in ihren Bildern wiedergegeben. Da das Rauchen, Trinken und Spielen vor allem Angelegenheiten der Männerwelt waren, wurden meist zwei spielende Männer in Gesellschaft dargestellt.¹³⁷ Diese als lasterhaft geltenden Aktivitäten fanden häufig in Bordellen oder Tavernen statt. Oft waren es reine „Männergesellschaften“¹³⁸, in denen Spielerinnen nur sehr selten waren. Wenn Frauen

¹³⁵ Vgl. Hofrichter (1983), S. 19.

¹³⁶ Begriff verwendet durch Nevitt

¹³⁷ In diesem Kapitel werden noch Spielgesellschaften vorgestellt, bei denen auch Frauen aktiv am Spiel teilnahmen. Vgl. S. 50

¹³⁸ Nehlsen-Marten (2003), S. 132

anwesend waren, waren diese oft *nur* Beobachterinnen und um das leibliche Wohl der Spieler bemüht. Sobald Frauen in diesen Szenerien teilnahmen, bekam die Szenerie zusätzlich einen prekären zweideutigen Charakter. „Der realen Situation entsprechend, gibt es jedoch sehr viel mehr Raucher- und Spielgruppen, die sich nur aus männlichen Teilnehmern rekrutierten.“¹³⁹

Beim Betrachten von Leysters Bild (Abb. 13) nehmen wir zuerst den jungen Mann wahr, der durch seinen Blick aus dem Bild Kontakt mit den Betrachterinnen und Betrachtern aufnimmt. Aber auch die schräge Anordnung des Inventars, der Figuren und des *Tric-Trac* Spielbretts wirken für den Zuschauer einladend. Der Tisch markiert den Mittelpunkt und wird als ordnendes Element und Aktionsfläche wahrgenommen. Laut Hofrichter ist: „this arrangement [...] nearly a tour- de- force: the table is set at an angle to the picture plane, the hands of the adversaries meet at a nearly perpendicular angle over the game board, and even the rims of the men’s large felt hats meet at right angles.“¹⁴⁰

Durch dieses Arrangement ist die Handlung des Kavaliers deutlich sichtbar, jedoch ist nicht genau erkennbar, ob er uns anlächelt oder uns verbal etwas mitteilt. Diese direkte Konfrontation integriert die Betrachter/innen in die Szenerie und weckt dadurch Neugierde auf das restliche Geschehen, ohne eine detaillierte Aufklärung der Szenerie zu liefern. Dramatisiert wird diese intime und von der Künstlerin nicht eindeutig aufgeklärte Situation durch das flimmernde Licht der Öllampe. Sie beleuchtet den ansonsten von Dunkelheit befangenen Innenraum. Das Licht lässt sich auf den Einfluss der Utrechter Caravaggisten zurückführen, welche sie 1628/29 studierte, wobei diese Art von Interieursbeleuchtung, bevor sie von Judith Leyster in ihre Bilder integriert wurde, bereits durch Frans Hals und Pieter de Grebber in Haarlem verbreitet wurde. Das *Musikalische Trio* (Abb. 3) von de Grebber bezieht sich eindeutig auf diese Vorbilder und ist ein Hinweis darauf, dass die caravaggischen Neuheiten der Utrechter Maler ihren Weg nach Haarlem um 1623 fanden. Frans Hals hat jedoch nur die malerischen Effekte, aber nicht die kompositorische Gesamtheit der Utrechter Maler übernommen. In seinem Oeuvre ist kein Werk erhalten, in welchem Figuren im nächtlichen Geschehen bei künstlichem Licht agieren. Anders als bei Judith Leyster, Jan Miense Molenaer und etwaigen anderen Künstlerkolleginnen und Kollegen stellte Frans Hals kaum

¹³⁹ Nehlsen-Marten (2003), S. 139.

¹⁴⁰ Hofrichter (1983), S. 20.

betrügerische Kartenspieler oder spielende Soldaten dar, womit sich auch der für solche Werke typische erotische Beigeschmack in seinen Werken selten findet. Keine junge Dirne wird von einem lüsternen alten Mann verführt, keine *Kupplerszene* und keine freizügigen Paare finden sich in seinem Gesamtwerk. Selten werden Frauen mit einem offenen Dekolleté dargestellt.¹⁴¹

Mithilfe der Lampe werden die drei Protagonisten am Backgammon Spieltisch deutlich beleuchtet. Wer von den Dreien nun am Spiel beteiligt ist, ob der Mann links vom Tisch mit der Dame oder dem Herrn im Hintergrund spielt, ist schwer erkennbar. Auch wenn vermutet werden kann, dass der Mann aktiv ist, da er sich in der Mitte des Bildes befindet und sein Gesicht durch die Lampe zur Gänze beleuchtet ist, nimmt Hofrichter die Dame als Spielgegnerin an. Sie erklärt dies mit Hilfe der Position der Lampe. Das Spielfeld wurde stets auf der Seite des Heimfelds beleuchtet, da in diesem Teil die wichtigsten Spielzüge stattfanden. Dieses befindet sich im Bild auf der Seite der Dame. Folglich zieht Hofrichter den Schluss, dass voraussichtlich der Mann links, welcher seine Spielsteine bewegt und die Frau gegeneinander spielen.¹⁴² Auch die farbige Kleidung der beiden vorderen Personen lässt darauf vermuten. Die nachdenkliche Geste des Mannes im Hintergrund und die Platzierung der Spielsteine, lassen darauf schließen, dass dieses Spiel zu Ende ist. Der Mann hat das Spiel als Gewinner beendet, denn er hat seine letzten Steine ins Heimfeld gebracht, während seine Gegnerin noch Steine im anderen Feld übrig hat. Damit lässt sich auch sein selbstbewusstes Schmunzeln erklären. „It is also probable that he has won quite a deal, given the tankard of wine on the floor at the lower right and the wine glass and clay pipe in the woman’s hand.“¹⁴³

Auch wenn die Konstellation eines Paares unterschiedlichen Geschlechts durchaus nicht Usus war, sind vergleichbare Beispiel vorhanden. Die Darstellung eines spielenden Paares gibt Johan de Brune in seinem Stich (Abb. 25) wieder; ein Paar spielt in einem, mit Stoff behangenen, von Kerzenlicht beleuchteten Raum ein Kartenspiel, wobei die Konzentration der Dame zum/zur Betrachter/in gerichtet ist. In ihrer linken Hand hält sie, für die Zuschauer/innen sichtbar, einen Satz Karten und in der anderen zeigt sie uns die Herz Ass. Das darüber stehende Motto lautet, *U zelven hoort, gheen ander woord* und der dazugehörige Text erklärt, dass der Mann die Frau beim Spielen gewinnen lässt

¹⁴¹ Vgl. Slive (1989), S. 178.

¹⁴² Hofrichter (1983), S. 22.

¹⁴³ Ebenda, S. 22.

um ihr zu schmeicheln und zu gefallen. Die Dame durchschaut das Verhalten ihres Gegenübers nicht, ist jedoch davon überzeugt, aufgrund ihrer Fähigkeiten zu gewinnen. Somit versucht de Brune, die Damen vor falschen Spielen und derben Männern zu warnen. Diese Konstellation findet sich selten, da in zahlreichen zeitgenössischen Bildern der männliche Spieler seine Karten, meist die höchste Karte im Deck, die Pik Ass, zeigt, um sein Gewinnen und seine Überlegenheit zu verdeutlichen.

Verglichen mit Judith Leysters Bild (Abb. 13) hält hier der Kavalier die Spielsteine in der einen Hand und die andere befindet sich im Schritt des Mannes, um so die Kontrolle über das Spiel zu präsentieren, welches er bereits gewonnen hat. Durch den Blickkontakt scheint es, als ob er dieses Wissen mit dem/der Betrachter/in teilt und die Dame sich dessen noch nicht zur Gänze bewusst ist.

In Jacob Mathams Druck *A game of Tric-Trac*¹⁴⁴ (Abb.26) wurde ebenfalls eine Dame und ein Herr beim Backgammonspielen dargestellt. Ein zweiter Mann im Hintergrund hebt ein überdurchschnittlich großes Weinglas und blickt zum Betrachter. Der dazugehörige Text klärt die Situation auf; die listigen Frauen, das Spielen und der Wein reißen die Männer in das Verderben. Die Angst und die Warnung vor trügerischen Frauen war zu diesem Zeitpunkt weit verbreitet; in Pers's Satire über das Betrunken sein, warnt er die reichen Männer davor, in ein Bordell zu gehen, da die Dirnen sie ablenken werden um ihnen Geld zu stehlen.

Es finden sich noch weiter ähnliche Beispiele; in einem Druck von Crispijn de Passe de Oude (Abb. 27) sitzt eine Dame auf dem Schoß eines Mannes vor einem *Tric-Trac* Spielbrett. Der Mann lässt sich von der Dame umgarnen, während diese ihren Finger auf die kommenden Gäste richtet und mit der linken Hand unauffällig Spielsteine vom Feld nimmt.

Aktiv am Spiel beteiligt sind auch die Damen in Dirck Hals *Merry Company* (Abb. 28), wo sich eine gemischte Gesellschaft rund um einen Tisch versammelt hat, um sich mit Backgammon die Zeit zu vertreiben. Das Bett im Hintergrund lässt darauf schließen, dass das Spiel im Hauptraum als Einstimmung auf die Freuden der Liebe dient.

Bereits im späten 16. Jahrhundert wurden trügerische Frauen in Drucken und Stichen dargestellt. In Remingius Hogenbergs Bild *Game of Tric - Trac* (Abb. 29) sind im Vordergrund drei Frauen und ein Mann abgebildet. Eine spielt mit ihm Backgammon, die Zweite bietet ihm etwas zu trinken an und die Dritte stiehlt ihm sein Portemonnaie

¹⁴⁴ Nummer drei einer größeren Serie namens 'The Effects of Drunkenness'

Seine Naivität wird durch seinen dümmlichen Gesichtsausdruck verstärkt. Die Darstellung des tollpatschigen Narren, welcher sich von Dirnen die Wertsachen entwenden lässt, wurde des Öfteren illustriert.

Haben diese Vergleichsbeispiele mit spielenden Damen bis auf die Darstellung von Dirck Hals einen lehrenden und auch warnenden Hintergrund, ist dieser bei dem Bild von Leyster (Abb. 13) nicht erkennbar. Dieses erotisch konnotierte Bild zeigt vor allem die humoristische Freude am Feiern und Spielen.

Leyster stellt in ihrem Bild nicht eindeutig klar, ob es sich bei der Dame tatsächlich um eine Dirne handelt, sondern lässt gewisse Optionen offen. Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob sie in einem Spielraum eines Bordells sitzen oder sich in einer *gewöhnlichen* Taverne befinden, da eine eindeutige Unterscheidung zwischen einer Schenke und einem Freudenhaus oftmals nicht möglich war.¹⁴⁵ Spielräume in Bordellen waren ein nicht unüblicher Arbeitsplatz für Kurtisanen, da sie ein breites Angebot von Entertainments für Männer bereithielten. In zeitgenössischen Werken fanden vergleichbare Szenen oft in öffentlichen Räumen statt. Dirck Hals hat eine Bordellszene (Abb. 28) in solch einem Raum dargestellt, in dem sich ebenfalls ein gemischtes Paar mit Tric-Trac im Kerzenschein die Zeit vertreibt. Leyster kannte mit ziemlicher Sicherheit die Werke von Hals und lies sich von diesem inspirieren.¹⁴⁶

Welu versucht in seinem Katalog¹⁴⁷ über Judith Leyster, die weibliche Darstellerin mithilfe ihrer Kleidung zu interpretieren. Er schreibt, dass aufgrund ihrer bequemen Tracht auf eine familiäre und häusliche Frau zu schließen ist. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, lässt sich jedoch mit Hilfe der Kleidung nicht immer auf die dargestellte Situation schließen. Ein weiterer Anhaltspunkt bezüglich der Berufung der Dame ist die rauchende Pfeife, welche sie dem strahlenden Sieger reicht. „The significance of this action would not have been lost on any Dutchman of the period, for *pippen* (to pipe) had explicit sexual connotations.“¹⁴⁸

Eine vergleichbare Übergabe einer Pfeife findet sich in der *Merry company* von Hendrick Pot (Abb. 30), wo mehrere Prostituierte versuchen, die Gunst des Mannes zu erlangen. Als die voraussichtliche Gewinnerin stellt sich die Dame dar, welche ihm die glühende Pfeife reicht und ihm dabei ein lusternes Lächeln schenkt. Anhand der

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.2.6 (Un)scheinbare Differenzen zwischen Tavernen und Bordellen

¹⁴⁶ Dies lässt darauf schließen, dass bereits das Sujet und der Beleuchtungsstil in Haarlem verbreitet waren.

¹⁴⁷ Welu (1993), S. 174

¹⁴⁸ Ebenda, S. 176.

Reaktion des Mannes scheint hier, dass das Angebot der Frau bereits angenommen und akzeptiert wurde.

Das Rauchen und Hantieren mit Pfeifen fand sich in zahlreichen Abbildungen wieder. Diese spezielle Übergabe ist jedoch ein seltener Handlungsakt. Als Anhaltspunkt oder Grundlage könnte hier ein Emblem¹⁴⁹ von Jacob Cats (Abb. 31) gedient haben, in welchem ein Gefäß mit glühenden Kohlen von einer Dirne an einen Kavalier überreicht wird. Im beigestellten Text vergleicht der Mann die Kohle mit der Jungfräulichkeit der Dame.¹⁵⁰

Das liebliche Lächeln und die roséfarbigen Wangen der Dame in Leysters Bild lassen zwar etwas Unschuldiges vermuten und sie nicht eindeutig mit einer Prostituierten vergleichen, doch schreibt Welu, dass dieses Verhalten die hinterlistige Natur der Dirnen verkörpert. Folglich wird in der Literatur angenommen, dass es sich in diesem Bild um ein leichtes Mädchen handelt. Ich teile die Auffassung, dass es sich hier um eine Dirne handelt, welche mit ihrem Gegenüber poussiert und dies durch die Übergabe der Pfeife andeutet.

In Leysters Bild (Abb. 13) wird sukzessive deutlich, dass Tric-Trac nicht das einzige Spiel ist; der Kavalier spielt mit den Betrachter/innen und die Dirne mit dem Kavalier. Die Raffinesse der Inszenierung verdeutlicht, dass hier kein zufälliger Moment eingefangen wurde, sondern dass es sich um eine bewusste Komposition handelt. Das selbstbewusste Schmunzeln des Mannes links vom Tisch und seine Gestiken lassen erkennen, dass er sich beider Siege sicher ist, dem des Brettspiels und dem des Spiels um die Gunst der Dame.¹⁵¹

Ebenso hat Dirck Hals in seinem Bild *Tricktrack Spieler* (Abb. 33) diese Doppeldeutigkeit dargestellt. In einem Raum befinden sich vier Herren und eine Dame und die Szenerie lässt schnell erkennen, dass auch hier nicht nur ein Brettspiel am Gange ist, denn die Frau, welche hinter dem sitzenden Spieler steht, verleiht der Situation eine prekäre Note. Einerseits berührt sie die Schulter des Einen, sucht jedoch den Blick zu ihrem Gegenüber. Der stehende Spieler scheint sich seines Sieges bereits bewusst, ob dieser jedoch auch die Gunst der Dame gewonnen hat, bleibt fraglich.

¹⁴⁹ Dieses Emblem ist Teil einer Reihe namens, 'Hoeren en slimme streken van de selve'

¹⁵⁰ Thus I am in danger where I put my fingers; your coal does as your maidenhead- it burns or it infects. (Welu, S. 176)

¹⁵¹ Diese Doppeldeutigkeit wird in Jan Steens *Two Kinds of Games* (Abb. 32) offensichtlicher präsentiert, wo im Mittelpunkt des Raumes Männer Backgammon spielen und links ein sexueller Übergriff eines alten Mannes an einer Schankdame gezeigt wird.

In Leysters Werk (Abb. 13) scheint der Ausklang der Geschichte noch offen zu sein, da der Auserwählte seine Aufmerksamkeit weg von der Dame und der glühenden Pfeife hin zum/zur Betrachter/in wendet. Vielleicht ist dies als eine Miteinbeziehung der Beobachter/innen in seine Entscheidung gedacht, obwohl der Blick und die unmoralische Haltung der Hand bereits sehr siegessicher ist und somit einen eindeutigen Ausgang vermittelt. Aber auch die Dame hat ein selbstsicheres Auftreten und scheint sich von ihrem Gegenüber nicht beunruhigen zu lassen, als sei ihr durchaus bewusst, wie die Situation enden wird und als ob sie ihn bereits erfolgreich umworben habe. Es scheint, sie überlasse ihrem Gegner bewusst die Freude am Gewinnen, um seine Stimmung zu erhöhen, um später die erwünschte Zuneigung zu erlangen.

Weiters ist für das Verständnis des Bildes nicht unbedeutend, dass Spiele mit Faulheit und unmoralischem Verhalten in Verbindung gebracht wurden. Obwohl Backgammon ein beliebter Zeitvertreib war, wurde es oft verwendet, um schandhaftes Verhalten darzustellen und davor zu warnen.

Bereits im 16. Jahrhundert wurde die Verbindung von Spiel und Faulheit verbreitet. In dem Holzschnitt von Cornelis Anthonisz, *Socordia* (Abb. 34) wurde die weiblich personifizierte Sorglosigkeit mit den Attributen eines Backgammonspielbretts und Spielkarten ausgestattet. Roemer Visscher verwendet eine vergleichbare Art der Interpretation in seinem Emblem *Pessima placent pluribus*¹⁵² (Abb. 35) aus dem Jahr 1614. Die in einer Schale aufbewahrten Spielkarten, Würfel, Spielsteine und der Tennisschläger verbindet er mit einem trinkenden Mann, welcher mit der linken Hand aus einem Weinglas trinkt und mit der Rechten sich gleichzeitig aus einem Krug nachfüllt. Im beiliegenden Text schreibt er: Gute und ehrliche Menschen „play at dice and drink themselves drunk, name their recreation and lusty frolicking life- all to buy a sick head and lame legs. This is so clear that no further exposition is necessary.“¹⁵³

Jan van de Veldes Stich (Abb. 36) eines mit Kerzenlicht ausgeleuchteten Raumes, in dem zwei Männer Backgammon spielen und von einem in sich ruhenden nachdenklichen Herrn und einer Dame beobachtet werden, bezieht sich ebenfalls auf die Faulheit und den daraus folgenden Problemen. Der Beobachter im linken Hintergrund verharrt in einer Pose, welche oft mit Trägheit assoziiert wird. In einem Stich von Hieronymus Wierix nach Philip Galle (Abb. 37) wird Acedia schlafend mit ihrem Kopf auf der linken Hand gestützt dargestellt.

¹⁵² The worst things please the most people

¹⁵³ Hofrichter (1983), S. 23

Eine vergleichbare Pose nimmt der Mann neben der Frau in Leysters Bild (Abb. 13) ein; er stützt ebenfalls seinen Kopf in seiner Hand ab und richtet melancholisch seinen Blick nach unten. Welu schreibt, dass er diesen nicht bloß als Beobachter sieht, „the figure could well refer to the general theme of idleness or the foolish waste of time.“¹⁵⁴ Diese bei Leyster in den Hintergrund getretene Figur nimmt an dem Geschehen im Vordergrund nicht wesentlich teil, wirken die beiden Vorderen in ihre Aktionen vertieft, nimmt die melancholische Figur, wie bei Jan van de Velde's Stich, eine beobachtende und in sich gekehrte Position ein.

Diese Verbindung von Faulheit und Lüsternheit mit dem Spiel wurde nicht nur in Stichen wiedergegeben, sondern fand auch in Ölgemälden ihren Ausdruck. In Jan Steens Bild *'Soo gewonne, soo verteert'*¹⁵⁵ (Abb. 38), „[the] loss of virtue illustrated by the courtesan offering wine to a gentleman, the risk of fortune in the figure above the mantel, with one foot on a die, and the backgammon being played in the left background are all part of the 'easy go'.“¹⁵⁶ Die in diesem Bild dargestellte Verschwendung und Wollust kann schnell in Gewalt und Kämpfen ausarten, wie der Selbige in seinem Bild *Die Spieler* (Abb. 39) zeigt. Bei Situationen dieser Art kann sich das Blatt rasch wenden, denn das Spiel um Geld und der Einfluss von Alkohol und Frauen könnte, laut zahlreichen Künstlern dieser Zeit, gefährlich enden.

Laut Britta Nehlsen-Marten bleibt die moralische Grundsituation bei Werken dieser Art sichtlich vorhanden, wobei sich der Beweggrund von Bild zu Bild unterscheidet. „Oftmals sind die 'claves interpretandi' derart reduziert, daß man als ein von den ikonographischen Traditionen unberührter Betrachter durchaus geneigt ist, das Dargestellte als bloßes Abbild einer fröhlichen Zusammenkunft holländischer Bürger des 17. Jahrhunderts zu betrachten. Der ikonographische Gehalt vermittelt sich hier nur noch durch die dem Typus immanenten moralisch besetzten Traditionen.“¹⁵⁷

Einen Standpunkt einzunehmen, welcher von der moralischen Interpretation etwas abweicht, wie dies Svetlana Alpers vertritt, ist durchaus einleuchtend. In Bezug auf Leysters *Tric-Trac* Spiel tritt die emblematische Leseart ebenfalls in den Hintergrund. In diesem sexuell belasteten Bild werden die Freuden am Spiel und an der gemeinsamen Abendgestaltung dargestellt, obwohl die Figur im Hintergrund an die Figur der *Socordia* erinnert. Ich vertrete diesbezüglich die Meinung von Nehlsen-Marten; der

¹⁵⁴ Hofrichter (1983), S. 178

¹⁵⁵ Wie gewonnen - so zerronnen

¹⁵⁶ Hofrichter, (1983), S. 24

¹⁵⁷ Nehlsen-Marten (2003), S. 139

ikonographische Gehalt verliert an Bedeutung und oftmals wurden alleinig die schönen, aber auch prekären Seiten des Lebens dargestellt, dennoch ist es nicht zielführend, die ikonographische Tradition völlig außer Acht zu lassen.

Auch weitere zeitgenössische Kollegen von Leyster haben sich dem Thema des Spielens und Feierns gewidmet. Solch eine Komposition finden wir in einem Frühwerk von Jan Miense Molenaer¹⁵⁸ (Abb. 40), wo eine Gruppe von Menschen um einen von Kerzenschein beleuchteten Tisch sitzt. Die zwei Männer im Vordergrund spielen Karten und drei weitere Personen beobachten das Geschehen; links ein stehender Herr, in der Mitte eine in sich ruhende Dame und von rechts kommend eine Kellnerin.¹⁵⁹

Wie auch Leyster verwendet er künstliches Licht, um die Situation zu dramatisieren. Der Raum scheint mit Stille gefüllt zu sein. Es entsteht das Gefühl, dass die Szene mithilfe des Lichtes nicht nur dramatisiert wird, sondern dadurch auch die Intrige ihren eingewurzelten Platz zugewiesen bekommt.¹⁶⁰ Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass hier ein abgekartetes Spiel stattfindet, denn der Mann hinter dem links stehenden Spieler hält einen kleinen Spiegel über dessen Schulter, um dem Gegenüber die Spielhand zu verraten. Auch hier scheinen wir der bäuerlichen Figur mit dem Pelzhut etwas voraus zu sein. Aufgrund seiner Haltung und der steifen Geste gibt er zwar zu erkennen, dass die Karten für ihn nicht gut stehen, dass dies jedoch auf das falsche Spiel seines Gegners zurückzuführen ist, scheint er nicht zu realisieren. Das Stroh in seinem Schuh unterstreicht die Illusion des dümmlich naiven Landmenschen. Der Gegner ist sich seines Sieges sicher, sitzt gelassen auf dem Stuhl und lächelt verschmitzt zum/zur Betrachter/in. Seine lockere Pose steht im klaren Kontrast zum angespannten Körper des Bauers. Laut Welu¹⁶¹ handelt es sich bei dem Falschspieler um einen Soldaten, da er einen Ringkragen trägt und sein Degen neben ihm am Boden liegt. Durch das Einfügen der bäuerlichen Figur schafft es der Künstler, seinen Wiedererkennungswert zu steigern. Dieses Bild scheint ebenfalls für Judith Leyster eine große Bedeutung gehabt zu haben. Die in sich ruhende Figur mit dem Kopf in der Hand könnte, wie bereits erwähnt, zwar auch von Jan van de Veldes Stich (Abb. 36) beeinflusst sein; jedoch ist der Gewinner mit dem ausgestreckten Bein in Leysters Bild beinahe ein Spiegelbild von Molenaers

¹⁵⁸ Es handelt sich hierbei um ein Frühwerk von Molenaer. (c. 1627 - 28)

¹⁵⁹ Nicht nur das Tric-Trac- und Kartenspielen, sondern das Spielen generell war ein weit verbreitetes und beliebtes Genre der frühen 1630er. Speziell das Kartenspiel bei Kerzenschein war eines der frühesten Beispiele dieses Themas in Haarlem.

¹⁶⁰ Vgl. ebenfalls mit dem Bild *Das Angebot* - Kapitel 5.3

¹⁶¹ Vgl. Welu (1993), S. 280

Betrüger.¹⁶² Auch die Tür im rechten Hintergrund finden wir in beiden Bildern, dies lässt darauf schließen, dass sie sich bereits vor deren Hochzeit gegenseitig beeinflusst haben. Ebenfalls wie Judith Leyster wurde Molenaer, in Bezug auf die Zeichentechnik, die Farbe und den Figuren, von Dirck Hals merklich beeinflusst. Auch die entspannte und gelassene Figur mit dem ausgestreckten Bein und dem zur Seite gerichteten Kopf, welcher die Kontaktaufnahme mit den Betrachter/innen ermöglicht, findet sich öfter im Repertoire des Dirck Hals. Diese Vergleiche scheinen ein Indiz dafür zu sein, dass sich die damalige Künstlergesellschaft ein Repertoire an Figurengruppen und Konstellationen zurechtlegte und diverse Motive wiederholt wurden.

Ferner knüpft Leyster mit ihrem Tric-Trac Spiel (Abb. 13) kompositorisch an die *Vergnügende Gesellschaft mit Flötenspieler* (Abb. 41) und *Vergnügende Gesellschaft mit Geiger* (Abb. 42) von Dirck Hals an. Die drei Gemälde widmen sich allesamt dem Glücksspiel und es befinden sich jeweils zwei Männer in Begleitung einer Dame rund um einen diagonal angeordneten Tisch drapiert im Bildzentrum. Die ganzfigurigen Protagonisten sind nahe an den Bildrand gerückt und füllen den Großteil der Bildfläche aus und gewinnen somit an Bedeutung. Im Innenraum befinden sich kaum Gegenstände, welche von dem Geschehen ablenken. Ein weiteres vergleichbares Beispiel sind die *Tricktrack Spieler* (Abb. 43) von Dirck Hals. Zwei spielende Männer in Gesellschaft eines Dritten, welcher seinen Kopf ebenfalls auf seinen Armen stützt. Aufgrund dieser motivischen Übernahmen und jener Inspiration, die Molenaer und Leyster bei Dirck Hals suchten und fanden, ist eine engere Beziehung zwischen Beiden signifikant anzunehmen. Die Inspiration, die Molenaer und Leyster bei Dirck Hals fanden, lässt folglich nicht auf Frans Hals schließen, wie oft vermutet wurde.¹⁶³

Trotz der Assoziation mit Faulheit und unmoralischen Angeboten ist Leysters *Tric-Trac Spiel* (Abb. 13) ein unzüchtiges, aber witziges Spiel. „Its accompanying smoking and drinkeng may lead to sin, but Leyster’s figures are neither rowdy nor scornful. The message is more humorous than moralizing, more amusing than condemning. So the viewer does not resent the lesson, he enjoys it- which apparently for seventeenth-century moralists was a more effective way of making the point.“¹⁶⁴ Die Aussage von Hofrichter, dass sich die Botschaft des Bildes humorvoll und nicht moralisierend zeigt, ist für die Betrachtung dieses Bildes ausschlaggebend.

¹⁶² Vgl. Welu (1993), S. 283.

¹⁶³ Vgl. Ebenda, S. 284.

¹⁶⁴ Hofrichter (1983), S. 25

Die angeführten Vergleiche verdeutlichen, dass sich Judith Leyster bei dieser Weiblichkeitsdarstellung kaum von denen ihrer Haarlemer Künstlerkollegen unterscheidet. Zwar finden sich kleine Unterschiede, da zum Beispiel wenig aktiv spielende Frauen in den Oeuvres ihrer Kollegen dargestellt wurden, dennoch war dies keine einzigartige Ausnahme.¹⁶⁵ Denn wie auch ihre Kollegen hat sie primär die Freuden am Leben mit dem nötigen Humor und Raffinesse dargestellt.

5.3 Das Angebot

Bildbeschreibung:

Das auf 1631 datierte und signierte kleinformatige Bild (Abb. 9) befindet sich im Mauritshuis in Den Haag in den Niederlanden. Es hat die Maße 30,9 x 24,2 cm und wurde von dem Museum 1892, als von einem/einer anonymen Künstler/in gemalt, erworben. Das Bild ist eines der Werke, welche früh von Hofstede de Groot der Künstlerin Judith Leyster zugeschrieben wurden.

Im gleichen Jahr wie das Bild *Tric-Trac* (Abb. 13) angefertigt, ist es stilistisch und farblich von der Künstlerin ähnlich bearbeitet worden. Der Innenraum, die Beleuchtung, die Behandlung der Gesichter und die Stimmung dieser Bilder sind ohne Zweifel in kurzem Abstand von gleicher Hand produziert worden.

Im Zentrum des Bildes ist eine auf einem Stuhl sitzende, in sich gekehrte Dame dargestellt, welche mit Nähen beschäftigt ist. Die Frau ragt aufgrund der diagonal nach rechts hinten gewandten Position perspektivisch in den Raum. Links hinter ihr blickt ein älterer Herr über ihre Schulter und bietet ihr eine Handvoll Geld an. Dieser nimmt die diagonale Gegenposition der Frau ein, da er sich nach links vorne beugt. Ausgeleuchtet wird diese Szene von dem Schein einer Öllampe.

Es scheint, als ob die Dame auf dem Stuhl etwas erhöht auf einem Podest sitzt. Deutlich sind diese Konstruktion und der darauf platzierte Stuhl nicht zu erkennen, da dieser Bereich nicht beleuchtet wird und sich somit im Dunkeln befindet. Einzig ein kleiner Teil der Rückenlehne ist erkennbar, da es den Anschein hat, dass die Sitzgelegenheit von hinten, mittels eines Feuers oder einer Laterne, beleuchtet wird. Wo genau diese zweite unsichtbare Lichtquelle stehen könnte, ist aufgrund des reduzierten Innenraums

¹⁶⁵ Vgl. S. 50f.

schwer festzustellen.

Die Näherin trägt ein hellblaues Kleid und eine bis zum Hals geschlossene, modische Bluse. Ihr gesamter Oberkörper wird von diesem weißen, leicht fallenden Stoff bedeckt, alleinig ihre Unterarme lassen ein dunkelbraunes Oberteil erkennen. Ihre Arme sind eng an ihren Körper gelegt und mit ihren grazilen Händen näht sie einen weißen Stoff, welcher auf ihrem Schoß liegt. Ihre Konzentration richtet sie gänzlich auf die Arbeit, der Kopf ist nach unten gerichtet, wodurch der Anschein erweckt wird, dass ihre Augen geschlossen sein könnten. Ihr natürlicher Teint wird von den rosigen Wangen und dem rötlich geschlossenem Mund lebhaft unterstrichen. Durch die Beleuchtung der Lampe fällt die linke Hälfte ihres lieblichen Gesichts in Schatten und strahlt dadurch Intimität aus. Auch ihr Brust- und Bauchbereich werden direkt beleuchtet und treten folglich in den Vordergrund. Ihre dunklen Haare sind streng zu einem Zopf nach hinten gebunden und werden am Hinterkopf von einem weiß-bläulichen Tuch bedeckt. Die Beine sind im rechten Winkel gebeugt und einer ihrer Füße steht auf einem mit glühenden Kohlen befülltem Gefäß; einem sogenannten Fußwärmer.

Aufgrund der strahlenden Farbigkeit der Kleidung¹⁶⁶ und der in sich gekehrten Haltung der jungen Dame hebt sie sich vom Mann links hinter ihr und dem dunklen Hintergrund deutlich ab. Auch die entgegengesetzten Richtungen, in welche die Beiden sich wenden, lassen keine harmonische Verbindung erkennen. Da sich die Dame sichtlich von dem Alten abhebt, ist sie der erste Blickfang für den/ die Betrachter/in.

Der Mann bildet nahezu eine farbliche Einheit mit dem Interieur und den Wänden. Zur Hälfte hinter der Dame verdeckt, blickt er neugierig, aber ruhig auf sie herab. Sein Körper ist in einen dunkelbraunen Mantel gehüllt und nach rechts gewandt. Während er den linken Arm auf ihrer Schulter abstützt, lehnt er mit dem Rechten auf dem Tisch. In dieser Hand hält er deutlich sichtbar ein paar schimmernde Münzen. Es scheint, als ob er versucht, die Dame mit seiner linken Hand etwas in seine Richtung zu drehen, um ihre Aufmerksamkeit zu erhaschen. Der bärtige Kopf wird von unten beleuchtet und lässt durch die Schattierungen gealterte, aber auch lebendige Gesichtszüge erkennen. Die Augen, für uns kaum sichtbar, richtet er mit voller Konzentration auf die Magd und unterstreicht folglich das liederliche Angebot.

Der Tisch ist etwas höher als ein gewöhnlicher Esstisch, da sich der Mann, ohne sich sehr zu verkrümmen, mit dem Ellbogen darauf abstützen kann. Auf dem parallel zum

¹⁶⁶ Das kräftige Blau kann hier mit dem Blau in dem Bild Tric-Trac (Abb. 13) verglichen werden.

Bildrand angeordneten, von der linken Kante abgeschnittenen, Tisch befindet sich die einzige sichtbare Beleuchtung; eine Öllampe, welche selbst den Schein des Lichtes reflektiert. Trotzdem lässt das Bild aufgrund des Schattens eine weitere Lichtquelle hinter der Näherin vermuten. Denn der Schatten des Mannes fällt¹⁶⁷ schwermütig nach links weg und des Weiteren ist die bräunliche Wand im Hintergrund leicht erhellt. Ein rötliches Schimmern hinter der Sessellehne lässt hier die zweite Lichtquelle vermuten. Dieses in sich geschlossene Bild ist das Einzige, welches ich in diesem Kapitel beschreibe, in dem kein Protagonist mit dem/der Beobachter/in Kontakt aufnimmt und folglich werden wir nicht direkt in die Szenerie miteinbezogen.

Bildinterpretation:

Das Thema des Bildes wurde auf den ersten Blick eindeutig akzentuiert, eine Frau sitzt nährend in einem Stuhl und links über ihr lehnt ein Mann, welcher ihren Oberarm berührt und ihr gleichzeitig eine Handvoll Geld anbietet.

Die Darstellung von *Angeboten* hat bei den Niederländischen Caravaggisten, wie zum Beispiel bei Honthorsts *Bei der Kupplerin* (Abb. 44) und Dirck van Baburens *Kupplerin* (Abb. 45)¹⁶⁸, eine lange Tradition. Ebenfalls lässt der dunkle Hintergrund, welcher von der Öllampe beleuchtet wird, auf den Einfluss der Utrechter Caravaggisten schließen.

Auf den ersten Blick strahlt das Bild zärtliche Intimität und Häuslichkeit aus, aber bei genauerer Betrachtung ist es eine Szene, gefüllt mit Verführung und Widerstand.

Das Angebot, von dem Mann hinter ihr ausgehend, wird von der Protagonistin offensichtlich nicht registriert oder lediglich mit einem beherzten Desinteresse wahrgenommen. Welu¹⁶⁹ scheint zu erkennen, dass sie - aufgrund der Öffnung ihres Mundes - seine Berührung und sein Angebot deutlich wahrnimmt, ihn jedoch mit voller Absicht ignoriert.

Zweifelsohne ist hier ein sexuell konnotiertes Angebot wiedergegeben, da der Mann die Frau nicht für ihre handwerklichen Dienste bezahlt. Durch die provokant präsentierte Passivität ist es nun notwendig, die auf den ersten Blick scheinbar unmoralische Interpretation zu hinterfragen. Wie hat die Künstlerin das Thema des *lüsternen Angebotes* für sich verwendet und sind Unterschiede in der Herangehensweise zu ihren Kollegen zu finden?

¹⁶⁷ von dem/der Betrachter/in aus gesehen

¹⁶⁸ Vgl. Hofrichter (1989), S. 47

¹⁶⁹ Vgl. Welu (1993), S. 171

Die Themen der Prostitution, der liederlichen Angebote, der Kupplerinnen und Bordellszenen waren im 17. Jahrhundert in den Niederlanden weit verbreitet und beliebte Sujets der Künstler/innen. Dabei wurden diese oft in Verbindung mit der biblischen Darstellung des verlorenen Sohnes gebracht. Vermutlich ist die Popularität dieser Szenen auch mit der Häufigkeit solcher Geschehnisse im wahren sozialen Leben verbunden. Zum einen wurden sie verwendet, um moralische Lehren zu verbreiten, zum anderen aber, spielte auch der Reiz der Illustration des Verbotenen und der Lebensfreude eine nicht unbedeutende Rolle.

Frauen, oftmals Dirnen oder liebäugelnde Damen, nahmen in diesen Bildern meist eine aktive Rolle ein; die der lüsternen und vor allem willigen Protagonistinnen. Bereits seit dem endenden 15. Jahrhundert und im 16. Jahrhundert fanden sich diese aktiven und die Szenerien beherrschenden Frauen in diesen Darstellungen wieder. Auch in den Vergleichsbeispielen der Utrechter Künstlerkollegen, Honthorst (Abb. 44) und Baburen (Abb. 45), nahmen die Frauen die aktiven Rollen ein und die Männer ließen es geschehen. Bei Baburens Illustration (Abb. 45) sind die Rollen deutlich definiert, die Kupplerin zur Rechten, der Kunde in der Mitte und die Kurtisane links. „Each a stereotype for a clearly defined role, and all are shown as bold, jocular, and certainly willing participants in this exchange of services for money.“¹⁷⁰ Hier lässt sich ein deutlicher Unterschied zu Leysters Bild feststellen, bei ihr lässt sich die Dame von dem älteren Mann nicht bestechen und antwortet mit Passivität auf sein unmoralisches Angebot.

Liederliche Angebotsdarstellungen finden sich bereits im 16. Jahrhundert; in Quentin Metsys's *Il l- Matched Lovers* (Abb. 46) von 1520 wird Geld verwendet, um das Alter des Mannes zu kompensieren und um die Prostituierte, vor allem aber die Kupplerin, zu überzeugen. Aber auch Bildnisse, bei denen die Damen den alten unmoralischen Herren deren Bedürfnisse abschlagen, finden Platz in diesem Genre. Der hinter der mit häuslichen Aufgaben beschäftigten Frau, schleichende oder sitzende Mann, findet sich bei bei dem Stich *Young Woman Resisting the Caresses of an Old Man* (Abb. 47) von Jacob Goltzius¹⁷¹ wieder. Der alte Mann versucht hier, die Frau von sich zu überzeugen, scheitert jedoch, da diese eine abgeneigte Position einnimmt. Auch im Geschriebenen findet sich die Abfuhr wieder: „*Ay loop gheck loop laet myn in vreden, Gy soeckt wat*

¹⁷⁰ Hofrichter (1982), S. 175

¹⁷¹ Nach Hendrick Goltzius

inocks soo doe ie mede.“¹⁷²

Franits argumentiert, dass der Mann der Näherin in Leysters Bild keine Bezahlung für Sex anbietet, sondern ihr Geld gibt, um die Frau zu umgarnen. Das zu Hilfe nehmen von Geld bei Kuppler- und Flirtszenen findet sich ferner in weiteren zeitgenössischen Bildern; in einem Stich von Salomon Saverij¹⁷³ (Abb. 48) präsentiert der Verehrer eine große Münze, um somit die Gunst der Dame zu erlangen. Sie scheint nicht abgeneigt zu sein, da sie ihm ihre Hand reicht und dies die Geste eines Treueschwures verdeutlicht.¹⁷⁴ Auch die darunter stehende Inschrift *Dats de Bruydt daermen om danst*¹⁷⁵ lässt auf eine enge und bereits beschlossene Beziehung schließen. Das Übergeben einer einzelnen Münze wurde meist mit einem Treuegelöbnis in Verbindung gesetzt, ob dies nun auch für eine Handvoll Münzen gilt, ist nicht bewiesen. Ist hier eine ehrwürdige Geldübergabe dargestellt, wird dennoch der Akt des Bezahlens meist mit einer unmoralischen Handlung in Verbindung gebracht.

Hofrichter sieht Leysters Angebot (Abb. 9) hingegen als eine kritische Antwort auf die vergleichbaren, deutlicheren Darstellungen ihrer Künstlerkolleg/innen.¹⁷⁶ Ihre Herangehensweise an das Thema weist deutliche Unterschiede im Vergleich zu den *üblich* produzierten weiblichen Charakteren auf. Leysters Bild unterstreicht nicht die offenkundige Dominanz der Männer und die der leichten Mädchen. Der Inhalt des Angebotes des lüsternen Mannes findet sich zwar wieder, aber die Reaktion der Dame ist eine andere. Sie nimmt keine unterhaltende oder belustigende Aufgabe in dem Bild ein. Durch das ungestörte Nähen strahlt sie eine häusliche Tugend aber auch eine selbstbewusste Bestimmtheit aus.

Das Nähen war im 17. Jahrhundert mitunter die wichtigste Haushaltsaufgabe, welche die jungen Mädchen und Damen zu erlernen hatten. Verbunden mit Jungfräulichkeit, erwähnt dies auch Jacob Cats in seinem Ratgeberwerk *Houwelick*. Nähen wurde als notwendige Fähigkeit erwähnt und die Bereitschaft zum Lernen dazu wurde vorausgesetzt. Die ordnungsgemäße Lehre schützte die jungen Mädchen vor Faulheit, welche in den Niederlanden zu dieser Zeit mitunter die negativste Eigenschaft war. Faulheit öffnete die Türen in ein liederliches, sündhaftes und lustvolles Leben. Nähende

¹⁷² Welu (1993, zit. Anm. 15), S. 173

¹⁷³ Nach Pieter Quast

¹⁷⁴ Vgl. Welu (1993), S. 168

¹⁷⁵ Dies ist die Braut, um welche man tanzt

¹⁷⁶ Vgl. Hofrichter (1982), S. 175f.

Frauen bewahrten die besondere und einzigartige Tugend des Fleißes. Tugendhaftigkeit steigerte außerdem die Attraktivität der Frauen, denn brave und gut erzogene Mädchen, wenn möglich aus *gutem Haus*, waren am Heiratsmarkt begehrt. Trotzdem wurde ihnen ferner geraten oder auch vorgeschrieben, es mit den häuslichen Eigenschaften nicht zu übertreiben, denn zu viel des Guten galt ebenso als schlecht. Auch Bescheidenheit und Zurückhaltung waren vorausgesetzte Werte der Etikette. In dem Emblem *Eerlyke Tijtkorting bestaende in verscheyde rymen* (Abb. 49) von Jan Harmansz Krul warnt der Autor eine Dame, in Begleitung von drei interessierten Herren, davor.¹⁷⁷

Jedoch ist die Darstellung von nähenden Frauen mehrdeutig interpretierbar.¹⁷⁸ Nähen übersetzt in einen niederländischen Dialekt bedeutet *naaien* und diese Bezeichnung findet sich auch für die Benennung des sexuellen Geschlechtsaktes wieder. Die Dame in Leysters Bild näht im Kerzenschein, was sie in Verruf geraten lassen könnte, denn laut Cats sollten bei Nacht keine ehrbaren Geschäfte abgeschlossen und Entscheidungen getroffen werden. Die Bürger sollten warten, bis der Tag anbricht und die Situation deutlicher ins Licht gerückt wird.

Bei Leyster jedoch strahlt die Magd Tugendhaftigkeit aus, da sie bei ihrer Arbeit bleibt und dem Mann keinerlei Beachtung widmet. Auch Hofrichter verstärkt diese Vermutung, dass es sich bei diesem Bild um keine Kurtisane, sondern um eine *gewöhnliche* Frau handelt, welche ein nicht außergewöhnliches Angebot bekommt und somit zu einem gewissen Grad zu einem beschämten Opfer wird.¹⁷⁹

Leyster hat zwei weitere häusliche Szenen mit nähenden Damen im Schein einer Öllampe (Abb. 50 und 51) gemalt, eine mit einer allein dargestellten Frauenfigur und eine, in der eine Mutter in Begleitung ihrer beiden Kinder wiedergegeben wird. Beide sind um das Jahr 1633 datiert und gemeinsam mit *dem Angebot* (Abb. 9) strahlen sie Ruhe und Häuslichkeit aus, auch wenn das hier zu bearbeitende Bild eine erotische Komponente miteinbezieht.

Nicht nur von den Caravaggisten geprägt, sondern auch durch Dirck Hals beeinflusst, lässt es sich mit dem Bild *Eine Mutter säubert das Haar eines Kindes* (Abb. 52) vergleichen. Die Räume erlangen aufgrund der Sparsamkeit des schmückenden Beiwerks und der intensiven Beleuchtung, welche dominante Schatten hervorruft, eine Stimmung von besonderer Intimität. Die Konzentration richtet sich auf die Menschen

¹⁷⁷ De overdaet, en doen gheen baer

¹⁷⁸ Vgl. Hofrichter (1989), S. 47

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda (1982), S. 177.

und deren Körpersprache und durch die Verbindung mit der spezifischen Lichtsituation entsteht eine geheimnisvolle aber auch vertraute Stimmung.

Von Schneider¹⁸⁰ hat aufgrund dieser Beleuchtung Leysters Bild (Abb. 9) in stilistischen Zusammenhang mit Bildnissen von Gerard Honthorst, einem Utrechter Caravaggisten, gebracht. Mit dieser Erneuerung, bezogen auf das Licht, kommt jedoch auch das Element der Intrige¹⁸¹ zum Tragen. Das Licht in Leysters Bild ist nahe an die Näherin, der vermeintlichen Hauptperson des Bildes gerückt und bringt somit ihre handwerkliche Arbeit zum Vorschein. Doch hilft es auch, die wahre Identität des Mannes besser ins Licht zu rücken, da die Handvoll Münzen deutlicher zum Vorschein kommt und der schwere Schatten etwas Gefährliches und Mächtiges vermuten lässt.

Ein weiterer Hinweis auf ihre Unbescholtenheit ist ihr Fuß, platziert auf einem Fußwärmer. Der Fußwärmer war eine mit Kohlen befüllte Kiste, welche die Damen wärmte und folglich für einen wohligen Komfort sorgte. In Roemer Visschers Emblembuch (Abb. 53) findet sich eine Erklärung des Fußwärmers. Er schützt die Frauen vor dem kalten Winter und dementsprechend muss sich das männliche Geschlecht um die Frau bemühen, damit sie ihren Fuß davon abwendet. In dem Bild macht es kaum den Anschein, dass sich die Nähende dazu bemüht, ihren Fuß von der wärmenden Quelle wegzuheben.

Verstärkt wird diese These durch einen Vergleich mit einer Kopie des Bildes (Abb. 54) von einem/einer anonymen Künstler/in. Auf den ersten Blick finden sich kaum Unterschiede, doch wurden kleine, aber bedeutende Veränderungen vorgenommen; am Tisch wurde ein Weinglas abgestellt und im rechten oberen Eck befindet sich eine nicht eindeutig erkennbare Karte oder ein Bild. „Presumably, the copyist ‘corrected’ the apparent ambiguity of Leyster’s work by introducing the glass in order to explain, in the traditional way, what was really going on. The figures are put back in the roles assigned to them through the years—once again, the reason for the offer of money is understood only through seeing the woman as a temptress.“¹⁸² Diese Veränderung beziehungsweise Klarstellung in der Kopie lässt wieder auf die Besonderheit von Leysters Werk schließen und rückt somit die Damen des Weiteren in ein tugendhaftes Licht. Ob dies nun, wie Hofrichter meint, auf Leysters Sichtweise als Künstlerin zurückzuführen ist, kann meiner Meinung nach nicht mit Sicherheit gesagt werden, jedoch sind die

¹⁸⁰ In: Dr. Arth. Von Schneider, Gerard Honthorst und Judith Leyster, in: Oud Holland 40, 1922, S. 169-173.

¹⁸¹ Vgl. Welu (1993), S. 171

¹⁸² Hofrichter (1982), S. 177

Argumente und Vergleiche realistisch.

Da dieses Bild für die erste Hälfte des 17. Jahrhundert außergewöhnlich ist, ist es schwer, bei ihren Zeitgenoss/innen etwas Vergleichbares zu finden. Motivisch ähnliche Szenerien sind meist prüde oder derb dargestellt worden.

Ähnlich ruhige und intime Stimmungen finden sich erst 25 Jahre später bei Gerard ter Borch wieder. Dessen Darstellungen von Angeboten haben ebenso einen sehr vertrauten Charakter, denn auch hier ist ein zweiter Blick von Nöten, um das gesamte Geschehen zu erkennen. Als Beispiel kann *The Gallant Officer* (Abb. 55) aus dem Jahr 1662 genannt werden. Es wäre möglich, dass der Künstler das Werk von Judith Leyster in Haarlem gesehen hat und sich beim Verwirklichen seines Bildes daran erinnerte. Aber auch wenn sich in der Stimmung des Bildes Ähnlichkeiten finden, sind die Gesten von ter Borch deutlicher und klarer definiert. Die Dame nimmt die Handvoll Geld wahr und der Kavalier sitzt provokant mit gespreizten Beinen vor ihr. Die freizügig gekleidete, als Kurtisane gekennzeichnete Dame unterhält den Mann, sie hat Früchte und Wein vorbereitet. „Ter Borch nevertheless does not concern himself with the circumstances or victimization of women, but sees her only as the vehicle to fulfill the sexual relationship.“¹⁸³

Als ein wichtiger Bezugspunkt wird *Das Angebot* (Abb. 9) auch in einer Künstlermonographie von Franklin W. Robinson über Gabriel Metsu erwähnt. Er notiert die Vorliebe des Künstlers für Darstellungen von schüchternen Frauen, welche alten groben Männern zum Opfer fallen. Er nennt hierfür Leysters Bild (Abb. 9) als Prototyp. Das Bild *An Offer of Wine* (Abb. 56), circa 1650 von Metsu angefertigt, zeigt in der Komposition, dem Motiv und der Stimmung deutliche Ähnlichkeiten zu Leysters Bild. Auch wenn diesem Angebot ein Weinglas und ein Krug hinzugefügt wurden, handeln die Protagonisten ähnlich; der Mann blickt der beschäftigten Dame über die Schulter. Folglich müsste der Künstler Leysters Werk oder eine Kopie davon gesehen haben.

Laut Hofrichter sind sich diese Bilder zu ähnlich, als dass es sich um einen Zufall handeln könnte.¹⁸⁴ Weiters nennt Lawrence Gowing, Metsus Bild als Vorbild für Vermeers Bilder, bei denen Damen während ihrer Beschäftigung von Männern unterbrochen werden. Der Autor nennt Leysters *Angebot* (Abb. 9) als mögliche Grundlage für diese Thematik bei Metsu und Vermeer. Somit wird, mithilfe von Judith Leyster, eine Brücke zwischen zwei divergierenden Generationen des 17. Jahrhundert in

¹⁸³ Hofrichter (1982), S. 179

¹⁸⁴ Ebenda, S. 179

den Niederlanden konstruiert. Die besinnlichere Stimmung in ihren Werken hat mit Sicherheit die nächste Generation geprägt, auch wenn dies vielleicht nicht in direkter Anlehnung geschah. So schreibt auch Welu in seiner Bildinterpretation: „The psychological tension of the scene is unique for the period; only midcentury compositions by Gerard ter Borch, Jan Vermeer, and Gabriel Metsu can compare with it.“¹⁸⁵

Verglichen mit ihren Künstlerkollegen, welche Angebotsdarstellungen meist mit aktiven und auch freizügigen Dirnen in Verbindung gebracht haben, nimmt die Frau in Leysters Bild keine belustigende Aufgabe ein. Sie unterstreicht keine stereotype Darstellung eines leichten Mädchens. Wird das lüsterne Angebot durch die Beleuchtung der Kerze an das Licht gebracht, ist die Reaktion darauf divergent. Die Dame bleibt ihrer Beschäftigung gänzlich treu.

Diesbezüglich stimme ich mit Frima Fox Hofrichter überein, welche dies als kritische Antwort auf die Darstellungen ihrer Künstlerkollegen interpretiert.

5.4 Lautenspielerin

Bildbeschreibung:

Dieses kleinformatige Bild (Abb. 15) hat die Maße 31x 22 cm, befindet sich in Privatbesitz in London und konnte für die letzten Ausstellungen nicht geliehen werden. Aus diesem Grund ist keine hochwertige Abbildung des Werkes vorhanden. Trotzdem finde ich es, angesichts des dargestellten Sujets, für diese Arbeit relevant und werde es kurz analysieren.

Dargestellt ist ein junges Mädchen, welches im Mittelpunkt des Bildes, nahe zum/zur Betrachter/in gerückt ist und sich durch die Beleuchtung vom dunklen Raum abhebt. Auf einem schräg nach rechts hinten gerichteten Stuhl sitzend blickt sie von dem/der Beobachter/in gesehen rechts aus dem Bild. Aufgrund der strahlend weißen Bluse und der Schürze, welche von links oben stark beleuchtet werden, hebt das Mädchen sich vom Hintergrund ab und ist somit der einzige Blickfang. Ihr Körper wirft aufgrund der künstlichen Beleuchtung, welche nicht sichtbar ist, einen dunklen Schatten im rechten Teil des Bildes. Das auf ihrem Schoß liegende Buch stützt sie mit ihrer rechten, etwas

¹⁸⁵ Welu (1993), S. 171

überdimensionierten Hand, um es nicht auf den Boden fallen zu lassen. Weiters stützt sie auf ihrem linken Oberschenkel eine Laute ab, welche sie in ihrer linken Hand am Hals nach oben hält. Die leicht schräge Platzierung der Laute lässt ihre bauchige Rückseite, aber auch die Vorderseite erkennen. Es macht nicht den Anschein, als ob sie gedenkt, damit zu spielen, vielmehr, als ob sie diese weiterreichen möchte. Ihr lieblich gestaltetes Gesicht wird durch ein angedeutetes Lächeln, die rötlichen Bäckchen und den charmanten, aber auch verführerischen Blick unterstrichen. Die Haare sind streng aus dem Gesicht genommen und am Hinterkopf durch eine weiße Kopfbedeckung bedeckt.

Farblich hebt sie sich durch das strahlende Weiß vom braunen Hintergrund ab und die roten Bäckchen und die rote Bluse bilden farbliche Akzente.

Bildinterpretation:

Die intime Situation, die Stimmung und die Größe des Bildes lassen es mit den Bildern *Das Angebot* (Abb. 9) und der *nähernden Frau beim Lampenlicht* (Abb. 51) vergleichen und es somit um das Jahr 1631 datieren. Leyster hat zahlreiche Musikanten in ihren Werken dargestellt, aber dies ist die einzige weibliche Protagonistin, welche eine Laute hält.

Die Darstellung von Lautenspielerinnen und musizierenden Damen, alleine oder in Gesellschaft, waren zu dieser Zeit nichts Unübliches.

Besondere Beliebtheit erfreuten sich Lautenspielerinnen bei den Utrechter Caravaggisten; Gerard Honthorsts *Lute Player* (Abb. 57) von 1625, Baburens *The procuress* (Abb. 45) von 1622 und Honthorsts *At the Procuress* (Abb. 44) von 1625 sind diesbezügliche nur wenige Beispiele. In all diesen Darstellungen sind die Damen eindeutig als Kurtisanen zu erkennen, welche mithilfe des Lautenspiels die Protagonisten männlichen Geschlechts zu verführen versuchen.

Das Mädchen in Leysters Bild (Abb. 15) unterscheidet sich deutlich von diesen Lautenspielerinnen, auch wenn ihr Blick etwas Sehnsüchtiges und Wartendes ausstrahlt, ist eine offensichtliche Identifikation mit einem erotischen Bildhintergrund nicht möglich. Es scheint, als ob sie auf jemanden wartet, der/die ihr entweder das Buch oder die Laute abnimmt, um danach gemeinsam ein Duett spielen zu können. Es wäre nicht möglich, das Gesangsbuch zu halten, um die Noten und den Text zu sehen und die Laute zu spielen. „Similar suggestions have been made for the interpretation of other paintings

by Dutch artists, such as Vermeer and Gerard Dou.¹⁸⁶

In Roemer Visschers *Sinnepoppen* wird ebenfalls eine Lautenspielerin in dem Emblem *Wat is anders als fraey?*¹⁸⁷ (Abb. 58) dargestellt. Es wird eine Dame in moderner Kleidung gezeigt, welche auf einem Hügel sitzend Laute spielt. Er behauptet, dass es sich bei solch einer Frau nicht um eine Dirne handeln muss, konnotiert diese aber dennoch mit einem *unmoralischen* Flirt. Das Emblem „is concerned with the transient, fleeting nature of beauty, as opposed to the lasting character traits needed for marriage.“¹⁸⁸ Es scheint als Rat gedacht zu sein; Frauen, welche schön und unterhaltsam sind, sind nicht die Richtigen, um diese zur Ehefrau zu nehmen.

Gemälde, welche ganzfigurige Damen in einem häuslichen Interieur darstellen, finden sich im Goldenen Jahrhundert der Niederlande des 17. Jhdts. Die Blüte ihrer Popularität erreichte diese intime Szenerie jedoch erst nach 1650. Bekannte Beispiele finden sich bei Gabriel Metsu, Gerard ter Borch, Pieter de Hooch und bei Johannes Vermeer. Während des frühen 17. Jahrhunderts waren diese Darstellungen seltener und wurden von Künstlern wie Dirck Hals, Pieter Codde und Willem Duyster gemalt. Auch Judith Leyster scheint diesem Trend bereits vor deren Blütezeit nachgegangen zu sein, da in ihrem bescheidenen Oeuvre einige kleinformatige Bilder, Frauen oder Mädchen in einem häuslichen intimen Innenraum darstellen. Ebenfalls wie das Werk *Das Angebot* (Abb. 9) könnte auch dieses Bild als Vorreiter oder Vorlage für nachkommende Künstler/innen bezeichnet werden.

Auch Molenaer hat, vermutlich nicht ganz zufällig, ein ähnliches Thema in der gleichen Zeitspanne anfertigte. Die *Am Tisch sitzende Frau* (Abb. 59) scheint in den frühen 1630er fertiggestellt worden zu sein und wie auch bei Leyster ist hier eine musizierende Frau dargestellt. Die Frau in Molenaers Bild hält ein Notenblatt in der einen Hand und sowohl die Gestik ihrer Anderen als auch der offene Mund lassen darauf schließen, dass sie singt.¹⁸⁹ Die Darstellung der Musik unterstützt und trägt beide Bildnisse, alleinig das Interieur, die platzierten Gegenstände und die Kleidung der Dame bei Molenaer deuten auf ein luxuriöseres Ambiente hin. Gerade dieses erscheint bei Leyster, vermutlich

¹⁸⁶ Hofrichter (1989), S. 49

¹⁸⁷ Visscher, 1614, *Sinnepoppen*

Wat ist anders als fraey?

Een Vrouwe singende Musijcke, ofte spelende op een Luyte, wordt wel ghepresen om't geselschap te vermaken, van de lichtvoetighe Vryers; dan de verstandige Minnaers, die nae vrienden raet hooren en doen, sullen alsulcke wel hooghelijck (jae in de lucht) verheffen met woorden, dan zy latense een ander trouwen, want Alte Walght.

¹⁸⁸ Hofrichter (1989), S. 49

¹⁸⁹ Vgl. Weller (2002), S. 98

aufgrund der Einfachheit, Bescheidenheit und Wärme, intimer und friedlicher.

Ist der Blick von Leysters Mädchen als eine Einladung zu deuten und wenn ja, für was oder wen? Auch hier ist das Geheimnis der Szenerie mit einem feinfühligem Gespür für Intimität versehen. Nevitt schreibt in Bezug auf Buytewech und Vinckboons, was jedoch auch für die Bildnisse von Leyster relevant ist, welches für zahlreiche Bildnisse dieser Zeit gilt: „that what might be called the fragility of the iconography in this sense was precisely the point.“¹⁹⁰

Das Äußern der Gefühle mithilfe von Musik und Gesang war damals keine Ausnahme. Auffallend ist, dass die meisten der Lieder, welche im 16. und 17. Jahrhundert von Männern, also von einer männlichen Perspektive aus komponiert wurden, für gewöhnlich jedoch von Frauen gesungen und übermittelt wurden. Laut Nevitt hatten Männer mit dem Ausdrücken ihrer Gefühle Probleme, folglich versuchten Zahlreiche, dies mittels der Musik zu umgehen. Solch totale Aussagen über Männer, aber auch über Frauen, sind natürlich mit Vorsicht zu genießen.

Die Darstellung einer Dame, welche ein Liederbuch hält und neben einem Kavalier sitzt, welcher sie mit der Laute begleitet, ist vor allem in Gartenszenarien zahlreich wiedergegeben worden. Die weibliche Stimme war die wünschenswerteste Begleitung bei Liebesliedern, da es ein Anzeichen für die Erreichbarkeit gegenüber dem Kavalier war.¹⁹¹ Die Einleitung zu 'Friesche Lust- Hof (1621)' erklärt die Situation der Damen, welche Lieder, von einem männlichen Standpunkt aus geschrieben, singen.

„These little songs, full of delight, full of amorous little farces,
Full of amorous laments, full of amorous sighs,
Full of amorous suffering, full of amorous unrest,
Those words are dealt out for your pleasure alone.
Young Ladies, once you, then, begin to sing them [the songs]
Let the mercy then come out of your heart,
Ruminate and consider then in your mind
What pain your beauty's brilliance often does to the lovers,
How they ardently await your favor with sighs and complaints...
And have then compassion for their tears and sighs,
Let go your stictness, show your favor to them,
And reward their faithful service with your love in return.“¹⁹²

¹⁹⁰ Nevitt (2003), S. 105

¹⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 88

¹⁹² Ebenda, S. 89

Daraus lässt sich schließen, dass eine Frau, welche ein Liebeslied aus der Perspektive eines Mannes singt, somit die Gefühle, welche er für sie empfindet, wiedergibt. Dies war für die weiblichen Liebschaften ein aufregender und reizvoller Nebeneffekt, da es ermöglichte, verliebtes Geplänkel zu äußern, ohne der von ihr erwarteten weiblichen Passivität zu widersprechen. Des Weiteren konnte ein schüchterner Mann seine Gefühle indirekt verdeutlichen. Somit werden singende Frauen mit Singbüchern in Begleitung einer Laute meist mit dem Darstellen von lieblichen Gefühlen konnotiert.

In Leyster's Bild (Abb. 15) lässt dies folglich die Situation in einem etwas anderem Licht erstrahlen. Es könnte nicht bloß als Einladung zu einem Duett gedacht worden sein, sondern als ein selbstbewusstes Angebot einem Kavalier gegenüber, um sich die Gefühle gegenseitig zu offenbaren. Hierfür wäre das verschmitzte Lächeln eine Untermalung des lieblichen, aber doch lüsternen Angebotes. Diese mögliche Deutung lässt sich nicht beweisen, aber ist nichtsdestotrotz eine Überlegung wert und macht diese Darstellung für mich einzigartig. Ein kluges, nicht offensichtliches Angebot einer Dame, versteckt in einer konstruierten Situationsaufnahme, erweitert das Oeuvre der Judith Leyster um eine weitere liebliche und gut überlegte Darstellung.

Um diesbezüglich noch einmal auf die Fragestellung dieser Arbeit zurückzukommen, lassen sich in diesem Werk feine Unterschiede in der Handhabung der Weiblichkeitsdarstellungen erkennen. Werden bei den Utrechter Caravaggisten die Lautenspielerinnen unmissverständlich sexuell konnotiert, findet dies bei Leyster nicht statt. Zwar gibt es Vergleichsbeispiele bei Dirck Hals und Frans Miense Molenaer, aber bei keinem dieser Beispiele findet sich solch eine Intensität wieder. Wie bei ihrem Werk *Das Angebot* (Abb. 9) könnte sie auch mit diesem Gemälde eine Brücke in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts geschlagen haben.

6. Männlichkeitskonstruktionen

Wie bereits im theoretischen Teil der Weiblichkeitskonstruktionen¹⁹³ erwähnt, sind Männlichkeit und Weiblichkeit als kulturell determinierte Positionen zu verstehen. Identitäten sind keine feststehenden Konstrukte, sie werden mithilfe sozialer Praxen produziert. So wird des Weiteren die Konstruktion von feststehenden Geschlechteridentitäten in Frage gestellt, denn sie sind „historisch gewordene, kulturell produzierte [und] diskursiv hergestellte Kategorie[n].“¹⁹⁴ In den Kulturwissenschaften wird davon ausgegangen, dass alles vom Menschen produzierte nicht als von der Natur so bedingt oder als die alleinige Wahrheit angesehen werden kann. Weiblichkeits- und Männlichkeitsideale werden ebenso vom Menschen produziert und verändert, und aus diesem Grund fallen diese ebenso in die Kategorie des Kulturellen.

„Die Kategorie Geschlecht wurde von der Anatomie gelöst und damit naturalisiert, die ausschließende Binarität der Geschlechter kritisiert und uneindeutige Identitäten zum Forschungsthema gemacht.“¹⁹⁵ Dennoch war die Konstruktion der Männlichkeit für lange Zeit ein vernachlässigtes Themengebiet innerhalb der *Gender Studies*. Wurde etwa von Sigmund Freud 1933 veröffentlicht, dass die Weiblichkeit ein Rätsel sei, über welche die Menschen zu allen Zeiten grübeln¹⁹⁶, war die Männlichkeit etwas Selbstverständliches, über die nicht diskutiert oder nachgedacht wurde.

Erst durch die Kritik an dem patriarchalen System durch die Frauen - und Geschlechterforschung, wurde die hegemoniale Männlichkeit in das Blickfeld gerückt und hinterfragt. Dadurch wurde Männlichkeit „aus dem scheinbar neutralen Feld des Allgemeinmenschlichen herausgelöst und als Kategorie genauso kritisch befragt wie Weiblichkeit.“¹⁹⁷

Waren *men's studies* im angloamerikanischen Bereich in der Wissenschaft bereits anerkannt, wurde diese Fragestellung erst später im deutschsprachigen Raum beachtet. Erst in den letzten Jahren hat sich diese zu einem wissenschaftlichen Diskurs entwickelt

¹⁹³ Kapitel 4.1

¹⁹⁴ Hammer-Tugendhat (2002), S. 318.

¹⁹⁵ Fend (2004), S. 4

¹⁹⁶ „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...] Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst das Rätsel“ aus Freuds Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse; siehe Stephan (2003), S. 11

¹⁹⁷ Fend (2004), S. 1

und die ehemalige Selbstverständlichkeit von Männlichkeit begann zu bröckeln.

Men's studies, welche sich durch die Auseinandersetzung mit den *women's studies* und den feministischen Ansichten der Siebziger Jahre in den USA, als eigenständige Disziplin entwickelt haben, waren für die kritische Herangehensweise an das bestehende Männlichkeitskonzept richtungweisend. Diese haben sich nicht nur aus der Kritik an dem starren Muster der Zweigeschlechtlichkeit entwickelt, sondern auch die Perspektiven der *Gay Studies* gaben Anlass, die heteronormativ bestimmte Männlichkeit kritisch zu betrachten und zu hinterfragen. Zuerst wurde das Augenmerk darauf gelegt, dass nicht allein Weiblichkeit diskursiv hergestellt wurde, sondern auch Männlichkeit kulturell und historisch veränderbar ist und es somit kein endgültig festgeschriebenes dominierendes Geschlecht geben kann.

Inge Stephan präsentiert in ihrem Artikel *Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des 'ersten Geschlechts' durch men's studies und Männlichkeitsforschung*¹⁹⁸ einen Rückblick in die Geschichte der Männlichkeitsforschung. Sie notiert, „[...] dass Männlichkeit keineswegs eine phallische Selbstverständlichkeit war, wie dies die Psychoanalyse vor dem Ersten Weltkrieg und in ihrem Gefolge Jacques Lacan nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal zu bekräftigen versuchten, sondern vielmehr einen äußerst prekären und fragilen Status besaß, der immer erneut bestätigt werden musste.“¹⁹⁹ Bereits in Aufsätzen von Humboldt um 1800 wird verdeutlicht, dass bereits Ende des 18. Jahrhunderts Begründungen mithilfe des natürlichen Geschlechts nicht mehr ausreichend waren, dies bedeutet auch, dass die geschlechtsspezifischen Normen als diskussionsbedürftig empfunden wurden. Um 1900 kritisierte Magnus Hirschfeld in seinem Werk *Geschlechtskunde aufgrund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung* (1926) eine binäre Geschlechterdifferenz. Er akzentuiert die Existenz von einer Vielzahl an möglichen Sexualtypen; in seiner Hochrechnung sind dies genau 43.046.721. Diese Zahl richtet sich jedoch ironischerweise auf die Einwohnerzahl von Deutschland.²⁰⁰

Die Antwort auf die Fragen, was einen Mann oder eine Frau ausmacht, zeigt auf, dass die „Konstruktion von Männlichkeit untrennbar mit der Konstruktion von Weiblichkeit zusammenhängt und, dass nicht nur die abendländische Geschichte, Philosophie, Literatur und Kunst von der Antike bis in die Moderne ein fortlaufendes Bemühen“²⁰¹

¹⁹⁸ In: Claudia Benthien, *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zu Gegenwart*

¹⁹⁹ Stephan (2003), S. 13

²⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 14

²⁰¹ Stephan (2003), S. 17

zur Beantwortung darstellt. Somit geht diese Fragestellung weit über die Umschwungjahre 1800 und 1900 hinaus.

Sowohl Simone de Beauvoir als auch Judith Butler vertreten nicht nur die Idee, dass eine Frau nicht als Frau, sondern auch ein Mann nicht als Mann geboren wird. Die Erziehung dazu wird oft unbewusst durchgeführt. In den *men's studies* wurden von Jack Sawyer bewusst die Begriffe *Mann* und *Männlichkeit* getrennt. „Männlichkeit erscheint im Sinne der soziologischen Rollentheorie als ein Konstrukt, das mit dem realen Mann nicht identisch sein muss.“²⁰²

Ein durchaus einflussreiches Werk im Bereich der Männerforschung ist *Der Gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*²⁰³ (1999) von dem australischen Soziologen Robert Connell. Hier ist im Titel auf die Pluralbildung zu verweisen, welche auf ein offenes, zu bearbeitendes Feld schließen lässt. Er begreift Männlichkeit und Weiblichkeit als körperreflexive Praxen: „Statt zu versuchen, Männlichkeit als Objekt zu definieren [...], sollen wir unsere Aufmerksamkeit auf die Prozesse und Beziehungen richten, die Männer und Frauen ein vergeschlechtlichtes Leben führen lassen. 'Männlichkeit' ist [...] eine Position im Geschlechterverhältnis, die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkung dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.“²⁰⁴

Bezüglich hegemonialer Männlichkeit schreibt er, dass hier Gewalt gegenüber dem Schwächeren nicht alleinig präsent ist, sondern auch die durch das Patriarchat gewährleistete Unterordnung der Frauen und die Dominanz der Männer. Er sieht das soziale Geschlecht nicht als alleinige Struktur, sondern verbindet es mit transdisziplinären Apparaten wie Klasse und Ethnie.

Auch das 1977 erschienene Werk *Männerphantasien* von Klaus Theweleit und *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979) von Silvia Bovenschen hatten einen entscheidenden Einfluss auf die internationale Männerforschung. In *Männerphantasien* wurde mithilfe von autobiographischen Aufzeichnungen die lange Entstehungsgeschichte von *faschistischer Männlichkeit* nachgezeichnet.

„Männlichkeit entsteht nach Theweleit als Abwehrreaktion gegen Weiblichkeit.“²⁰⁵

Dieses Verständnis von Männlichkeit stieß auf vehemente Ablehnung und wurde bis dato in der Wissenschaft kaum verwendet. Erst in den letzten Jahren setzten sich

²⁰² Ebenda, S. 18

²⁰³ Im Original mit dem Titel *Masculinities* 1995 erschienen

²⁰⁴ Connell (1999), S. 91

²⁰⁵ Stephan (2003), S. 26

Wissenschaftler/innen mit dieser Pionierarbeit²⁰⁶ auseinander.

Dass Männlichkeit veränderbar ist und nicht länger als die absolute Norm angesehen werden kann, vertritt auch Therese Steffen²⁰⁷ in ihrem Werk *Masculinities - Maskulinitäten* aus dem Jahr 2001. Dieses und zahlreiche andere Werke über unterschiedliche Männlichkeiten erfassen die Pluralität dieses Begriffes. „Maskulinitäten, statt eindimensionaler Maskulinität. Männlichkeit ist demnach nichts Gottgegebenes, vielmehr ein komplexes Konstrukt der jeweiligen Gesellschaft. [Der Mann] findet sich tatsächlich zunehmend diskutiert und kritisiert als Mängelwesen, als die einem typischen Geschlechtsrollendruck ausgesetzte und verunsicherte Krisenfigur Mann.“²⁰⁸

Gender Theoretiker/innen nehmen oft die Psychoanalyse zu Hilfe, um Fragen bezüglich der Trennung der Geschlechter und die damit einhergehende *Heteronormativität*²⁰⁹ zu stellen. Aus diesem Grund wird unter anderem Sigmund Freud in der Gender Literatur zahlreich rezipiert und zitiert.

Laut Freud hängt die Entwicklung der Geschlechtsidentität bei der Frau mit der Anerkennung der weiblichen Kastriertheit und mit dem, als Mangel erlebten, nichtvorhandensein des Penis zusammen. Die Frau kann dem Mann jederzeit das nehmen, was ihn gegenüber der Frau auszeichnet und ihm Macht und Anerkennung gibt. Bei dieser Überlegung spielt auch die Bedeutung des Fetischismus bei Freud mit. Der Fetisch wird von ihm mit dem Penisersatz verglichen und als „Zeichen des Triumphes über die Kastrationsdrohung und der Schutz gegen sie“²¹⁰ beschrieben.

Die wechselseitige Abhängigkeit der beiden Geschlechter und die somit gegebene Bedingtheit finden auch ihren Platz bei Judith Butler. Sie schreibt: „So bedeutet der Phallus 'sein' der 'Signifikant' des Begehrens des Anderen zu sein bzw. als Signifikant zu erscheinen. [...] Wenn Lacan behauptet, daß der Andere, dem der Phallus fehlt, der Phallus ist, will er offenbar darauf hinweisen, daß die Macht des Phallus durch die weibliche Position des Nicht- Habens bedingt ist und daß das männliche Subjekt, das den Phallus 'hat', die Andere braucht, die den Phallus bestätigt und somit im 'erweiterten' Sinne der Phallus ist.“²¹¹

²⁰⁶ Vgl. Stephan (2003), S. 27

²⁰⁷ Therese Steffen, *Masculinities - Maskulinitäten : gender studies and its Mal(e)contents*, 2001, Basel

²⁰⁸ Stephan (Anm. 78 von Therese Steffen), S. 31

²⁰⁹ Vgl. Benthien (2003), S. 42

²¹⁰ Ebenda, S. 43

²¹¹ Benthien (2003), (zit. Anm. 34) S. 46f.

Daraus lässt sich schließen, dass dieses System allein dadurch funktioniert, indem beide Geschlechter einander zwingend bedürfen. Da konstruierte Geschlechterrollen nicht nur über Literatur, Philosophie und Psychoanalyse, sondern auch über Bilder produziert werden, gewinnt die Diskussion der Geschlechterkonstruktionen auch in der Kunst an Bedeutung.

In der deutschsprachigen Kunstgeschichte war die dritte Kunsthistorikerinnen Tagung, welche Daniela Hammer-Tugendhat gemeinsam mit Kolleginnen und Studentinnen organisierte, die erste Veranstaltung, welche sich der Repräsentation von Männlichkeit widmete. Weiters wurde *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierung in der Kunst seit der Frühen Neuzeit* von Mechthild Fend und Marianne Koos 2004 publiziert und ist im deutschsprachigen Gebiet die erste kunsthistorische Sammelpublikation über Männlichkeitskonstruktionen in der Kunst.²¹² Daniela Hammer-Tugendhat zufolge gibt es diesbezüglich in den Niederlanden, weder in der Kunst noch in der Literatur einschlägige Untersuchungen. „Dies ist um so bedauerlicher, als sich in Holland auf Grund seiner besonderen Situation bereits im 17. Jahrhundert eine spezifisch bürgerliche Form von Männlichkeit herausbildete, die für die weitere Entwicklung auch in anderen europäischen Ländern prägend war.“²¹³

Die zahlreichen Gruppenportraits aus dieser Zeit zeigen Männer in öffentlichen Räumen. Frauen bleiben meist in häuslichen Interieurs verhaftet. „Die holländische Malerei produzierte im 17. Jahrhundert eine Dichotomie von privat/weiblich und öffentlich/männlich markiertem Raum, welche die Geschlechter - Segregation nicht lediglich abbildete, sondern verschärfte und damit wohl zur Bildung einer geschlechtsspezifischen Identität beitrug.“²¹⁴ Dies bezieht sich im Wesentlichen auf die Gruppenportraits. Weiters lässt sich aus dieser Definition schließen, dass die Räume, in welchen die Protagonist/innen dargestellt wurden, eine enorme Bedeutung hatten, denn Individuen werden durch Ausgrenzung und Zuweisung aus bestimmten Räumen gebildet.

In den bereits beschriebenen Werken, welche ich zur Veranschaulichung von Weiblichkeitsdarstellungen zuhelfe genommen habe, wurden Männer als Spielkameraden, Zuseher, Musikanten und lüsterne Freier dargestellt.

Vor allem spielende Männer waren zu dieser Zeit ein sehr beliebtes Darstellungsobjekt.

²¹² Vgl. Hammer-Tugendhat (2009), S. 101

²¹³ Ebenda, S. 101f.

²¹⁴ Ebenda, S. 133

Frauen fanden in solchen Darstellungen eher selten als aktive Spielerinnen Platz und wenn doch, dann dienten sie meist der erotisch aufgeladenen Unterhaltung der Männer.²¹⁵ Dirck Hals hat in seinem Oeuvre zahlreiche Spielergemeinschaften, welche sich lediglich aus Männern zusammensetzten, abgebildet.

Oft wurden Männer auch als faule, dem Alkohol verfallene und spielsüchtige Taugenichtse dargestellt, welche die *schwere* Arbeit ihrer Vorväter nicht zu schätzen wussten. Hier möchte ich noch einmal an das Kapitel *Gesellschaftliche Leben im Goldenen Zeitalter in den Niederlanden* erinnern.²¹⁶ In den Bildern *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) und *Tric Trac Spiel* (Abb. 13) genießen sowohl die weiblichen als auch die männlichen Protagonisten das Feiern und die schönen Seiten des Lebens. Wie bereits des Öfteren erwähnt, bin ich der Meinung, dass diese nicht nur mit moralischen und lehrreichen Hintergedanken gemalt wurden, sondern auch, um die Bürger der damaligen Zeit zu unterhalten und sie von den alltäglichen Sorgen abzulenken.

Im Werk *Das Angebot* (Abb. 9) stellt die Darstellung des Mannes ebenfalls keine Ausnahme in der zeitgenössischen Malerei dar. Der alte Mann versucht hier, mithilfe von Geld sein vorangeschrittenes Alter zu kompensieren und tritt dabei als lüsterner Mann auf, welcher versucht, die Dame zu kaufen.

An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass es nicht nur gegenüber Frauen negative Vorurteile gab, wie zum Beispiel jene der hinterlistigen verführerischen Frau, sondern auch Männer in gewisse unüberwindbare stereotype Darstellungen gedrängt wurden. Etwa des Trinkers, des Spielers, des lusternen Mannes oder des Taugenichts.

Den Moralisten zufolge waren diese meist negativ konnotiert und sollten als Negativbeispiel dienen, um aus deren Fehlern zu lernen. Svetlana Alpers hingegen deutet diese emblematischen Interpretationen nicht als die *reine* Wahrheit, sondern zieht es auch in Betracht, dass lediglich die Freuden des Lebens wiedergegeben wurden.

Obwohl es in der Genremalerei weit verbreitet ist, dass getreue Konstruktionen von Lebenssituationen dargestellt werden und die Betrachter/innen als Augenzeug/innen des Geschehnisses angesehen werden, sind diese dennoch keine Widerspiegelung einer gesellschaftlichen Realität. „Kunst ist Produkt und Produzent von Diskursen, [Bilder] sind vielmehr aktiv an der Bildung von Vorstellungen über die ‘Wirklichkeit’ beteiligt, etwa der Vorstellung sozialer oder geschlechtsspezifischer Differenzen.“²¹⁷

²¹⁵ Vgl. Judith Leysters Bild *Tric-Trac*, in welchem eine Frau aktiv am Spiel beteiligt ist.

²¹⁶ Kapitel 4.2.5

²¹⁷ Hammer-Tugendhat (2009), S. 11

7. Männlichkeitsdarstellungen im Oeuvre Judith Leysters

7.1 Serenade

Bildbeschreibung

Das Bild *Serenade* (Abb. 5) wurde von der Künstlerin auf das Jahr 1629 datiert und signiert. Die Signatur und die Jahreszahl finden sich auf der in den Schatten gedrängten, rechten Seite der Rückwand. Es hat die Maße 42,5 x 32,5 cm und befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam, in den Niederlanden.

Dargestellt ist die Konstruktion einer Momentaufnahme eines in seiner Musik vertieften Lautenspielers. Das Dreiviertelporrait reicht an beiden Seiten und unten über den Bildrand hinaus und ist somit nicht zur Gänze dargestellt. Der Musikant ist nahe an den Bildrand gerückt und füllt dadurch den Großteil der Bildfläche aus. Er sitzt schräg nach hinten links platziert auf einem Stuhl, wobei sich sein Oberkörper leicht nach rechts dreht. Sein Gesicht dreht er in die entgegengesetzte Richtung zu seiner rechten Schulter. Der Blick richtet sich dabei etwas nach oben in das linke obere Eck.²¹⁸ Durch diese diagonal in den Raum ragende Sitzposition gewinnt der Musikant deutlich an Plastizität. Die scheinbare Momentaufnahme wird von dem zur Seite gewandten Kopf und einem schwunghaften und schnellen Pinselstrich unterstrichen. Vor allem sein Gesicht und das Oberteil lassen diese Malweise gut erkennen.

Beleuchtet wird die nächtliche Szene von einer nicht sichtbaren Lichtquelle, aus dem rechten unteren Eck, sodass der rechte Bildrand in Schatten gehüllt ist. Vergleichbar starke Licht-Schatteneffekte verstärken die intimen Szenen auch bei den bereits beschriebenen Bildnissen *Tric-Trac* (Abb. 13), *Das Angebot* (Abb. 9) und *Die Lautenspielerin* (Abb. 15).

Das Gesicht des Lautenspielers (Abb. 5), nach rechts oben gewandt, wird durch den geöffneten Mund, der starke Beleuchtung, den rosigen Wangen und den fixierten Blick mit Leben erfüllt. Das dunkelbraune, gelockte Haar trägt er etwas länger und wird am Hinterkopf von einem großen Hut bedeckt. Geschmückt ist die Kopfbedeckung mit einer oder mehreren großen schwarzen Federn. Die Betrachter/innen blicken von einem niedrigen Standpunkt aus etwas nach oben auf den Musikanten.

Gekleidet in einer modischen Tracht, hebt er sich von dem dunklen Hintergrund ab. Das Oberteil ist vergleichbar mit dem Oberteil des Musikanten in *Kuppelndes Paar* (Abb.

²¹⁸ Vom/von Betrachter/in aus gesehen

14). Es ist in einem hellen, bläulichen Ton gehalten und an den Armen aufgeschnitten. Der Ellbogen wurde von dem linken Bildrand abgeschnitten und der Unterarm wurde lediglich skizzenhaft mit lockeren Pinselstrichen ausgeführt. Durch die Einschnitte des Oberteils schimmert die weiße Bluse durch. Sie ist an den Armen umgestülpt und als Spitzenkragen über dem populären Oberteil sichtbar. Seine linke Seite und sein Schoß werden von einer dunklen voluminösen Jacke oder Decke verhüllt, welche ebenfalls Ähnlichkeiten mit der Jacke im *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) aufweist.

Ein Teil der Oberschenkel wird nicht bedeckt, wodurch ein Fragment der pompösen und aufgeplusterten rot-schwarzen Hose sichtbar ist.

In seinen Händen hält er parallel zu seinen Schultern die Laute, welche er auf dem rechten Oberschenkel abzustützen scheint. Diese leicht diagonal in den Raum führenden Elemente unterstützen die in den Raum ragende Positionierung des Musikers. Seine Hände sind mithilfe von Lichteffekten zart und fein durchmodelliert. Im unteren Segment des Bildes verliert das Bild aufgrund der voluminösen Stofflichkeit zum Teil an Plastizität, wodurch es den Anschein erweckt, als ob die Laute auf seinem Schoß kaum Halt findet. Den Lautenhals hält er in seiner linken Hand, jedoch ist die Haltung dieser nicht korrekt wiedergegeben, da die Länge des Oberarms proportional nicht zum restlichen Körper harmonisiert.

Aufgrund der fehlerhaften Verarbeitung und des schnellen Pinselstriches ist meiner Meinung nach ein qualitativer Unterschied zu den bereits bearbeiteten Beispielen erkennbar. Zwar sind die Stimmung und die Emotionalität vergleichbar, da der junge Mann mit vollem Engagement sein Instrument spielt, aber dennoch wird vergleichsweise weniger Intimität übermittelt.

Farblich ist es sehr einheitlich gehalten, alleinig das Rot der Hose sticht von dem, in blau-grün gehaltenen Rest ab.

Bildinterpretation:

Dieses Bild (Abb. 5) ist eines der frühesten Werke von Leyster. Es ist auffallend, dass dieses durch Lichteffekte dramatisierte Bild ein Jahr vor dem *Kuppelndes Paar* (Abb. 14) gemalt wurde. Die Beleuchtung und Bearbeitung der Gesichter lassen deutliche

Unterschiede erkennen.²¹⁹

Die *Serenade* (Abb. 5) zeigt eine konstruierte Momentaufnahme eines Lautenspielers, er hält das Musikinstrument in der richtigen Position, seine linke Hand greift Akkorde und seine Rechte zupft am Korpus die Seiten. Hingerissen von seinem Spiel wirft er den Blick träumerisch ins linke obere Eck, ohne seine Umgebung oder die Betrachter/innen wahrzunehmen. Seine Aufmerksamkeit wird gänzlich vom Musizieren in Beschlag genommen.

Das Motiv des Lautenspielers war ein weitverbreitetes und durchaus beliebtes Thema im frühen 17. Jahrhundert. In Einzelportraits wurden meist spielende Männer dargestellt, auch wenn sich im Oeuvre von Judith Leyster eine weibliche Lautenspielerin wiederfindet (Abb. 15).

Das Dreiviertel-Portrait eines Musikers wurde vor allem von den Utrechter Caravaggisten, Hendrick ter Brugghen, Gerard Honthorst und Dirck van Baburen oft dargestellt. Erst ab Mitte der Zwanziger Jahre im 17. Jahrhundert fand diese Darstellung auch in den Oeuvres der Haarlemer Künstler/innen Platz. *Der Lautenspieler* von Frans Hals (Abb. 60), welcher sich im Louvre in Paris befindet, gilt als einer der Ersten aus dieser Gegend. In Haarlem wurden die halbfigurigen Musiker nur vereinzelt dargestellt. Dirck Hals zum Beispiel hat seine Musiker selten allein gezeigt, meist waren sie Teil einer größeren Gruppe in seinen *merry company* Bildern.

Im frühen 17. Jahrhundert war die Laute mitunter das beliebteste Musikinstrument in den Niederlanden, da es möglich war, sie zu spielen und gleichzeitig zu singen. Roemer Visscher hat der Laute 1614 ebenfalls ein Emblem mit dem Namen, *Niet hoeveel, maer hoe eel*²²⁰ (Abb. 61) gewidmet; sie wird mit etwas Abstand zu anderen Instrumenten präsentiert. Daraus lässt sich schließen, dass eine gut gespielte Laute mehr wert ist als zahlreiche andere Instrumente gemeinsam.

Die Laute in Leysters Bild (Abb. 5) ist ein weit verbreitetes Model, welches von allen sozialen Schichten gebraucht und gerne verwendet wurde.

Traditionell war es ein Instrument der Liebenden, dadurch finden wir es auch des Öfteren in den *merry company* Bildern. Crispijn de Passe de Oude hat in seinem

²¹⁹ Dadurch lässt sich das Bild Kuppelndes Paar (Abb. 14) aus dem Jahr 1630 in der Aufstellung ihrer Bilder, aufgrund der formalen Ästhetik und der Beleuchtung noch etwas schwerer definieren. Denn nur ein Jahr danach malte die Künstlerin die Bilder *Tric-Trac* (Abb. 13), *Das Angebot* (Abb. 9) und *Die Lautenspielerin* (Abb. 13), welche sich kompositorisch und auch bezüglich der Licht- und Schattenführung von dem Bild aus 1630 ebenfalls merklich unterscheiden.

²²⁰ Qualität ist besser als Quantität

Emblem *Amor Docet Musicam* (Abb. 62) einen geflügelten Amor dargestellt, welcher in seiner linken, ausgestreckten Hand eine Laute hält und mit der Rechten eine Geste in Richtung des Paares im Hintergrund macht.

Jedoch wurde auch die melancholische Sehnsucht nach dem Unerreichbaren von Minnesängern mithilfe der Laute und einem leidenden Blick nach oben dargestellt. So schaut der Lautenspieler in der Gravur von Mariette des Lasne²²¹ (Abb. 63) mit einem traurigen, aber hoffenden Gesichtsausdruck während seines Spieles nach oben. Der dazugehörige Text handelt von den positiven, aber auch negativen Aspekten der Liebe.

Vermutlich war dies die weit verbreitetste Interpretation, jedoch nicht die einzig Wahre. So schrieb Samuel Ampzing einen Text²²² zu einem Lautenspieler von Jan van de Velde (Abb. 64), in dem er diesen als faulen Taugenichts darstellt, da dieser auf Kosten der Familie allein die Freuden des Lebens genießt, anstatt etwas Nützliches zu tun. Hier wird Musik als Zeitvertreib für Herumtreiber präsentiert.

Eine andere Sichtweise hat der deutsche Künstler Ludwig Büsinck; in seinem Holzstich (Abb. 65) singt der Lautenspieler zu Gott. Musik dient hier als eine Unterstützung und Kommunikationsform des Glaubens, worauf ebenfalls der sinnliche Blick nach oben hindeutet.

Leysters Musikant ist jedoch weder ein Taugenichts noch singt er zu Gott. Meiner Meinung nach blickt er sehnsüchtig und emotional nach oben und genießt sein Spiel und die Unterhaltung.

Es ist erwähnenswert, dass, obwohl sich dieses Motiv in Haarlem nicht derselben Beliebtheit erfreute wie in Utrecht, Judith Leyster es dennoch für eines ihrer ersten Gemälde ausgewählt hat. Dass sie dennoch bei dieser Themenwahl auch von Frans Hals beeinflusst war, legt der Vergleich mit dem *Lautenspieler* (Abb. 60) nahe.

Der Einfluss von Frans Hals auf Judith Leyster lässt sich vor allem in ihren frühen Werken die *Serenade* (Abb. 5) und der *Jolly Toper*²²³ (Abb. 6) feststellen. Sie ließ sich von seiner Motivwahl, der Farbe und der spontanen Oberflächenbearbeitung inspirieren,

²²¹ Nach Michel de Lasne

²²² Ik stelle myne lute, ik pasze myne snaren
Om met heur soet geluyd myn sang en stem te paren
Ik ben een rykmans kind; soo soek ik tydverdryf
En wereldlyk vermaek, en lust van geest en lyt.

²²³ Bei diesem Bild werden die innovativsten Elemente der Malerei von Frans Hals wiedergegeben, die spontane Wiedergabe kommt mithilfe des momenthaften Ausdrucks des Gesichts deutlich zu ihrem Ausdruck. Das Kostüm und der Krug verweisen auf die bei Frans Hals durchaus beliebte Darstellung des Peeckelhaering, einer beliebten Charakterfigur. Vgl. Welu (1993), S. 130

jedoch unterscheidet sich ihre malerische Technik von der von Frans Hals.

Frans Hals konzentrierte sich statt auf mehrfigurige Genrebilder auf lebensgroße Halbfiguren, die eine einzelne emotionalisiert dargestellte Person in direkter Nähe zeigen. Sein in einem Narrenkostüm gekleideter *Lautenspieler* (Abb. 60) ist für Unterhaltung zuständig. Dieser halbfigurige Musikant und die flüchtige Momentaufnahme lassen ebenfalls auf eine Vorbildwirkung von ter Brugghen, Honthorst und Baburen schließen.

Auch wenn Hals das Motiv übernimmt, ist es in der Gesamtheit aufgrund der sonnendurchfluteten Beleuchtung und der warmen Farben typisch für Frans Hals.²²⁴ Ebenfalls verwendet er den lockeren Pinselstrich und passt diesen nicht an die fein gemalten Bilder der Utrechter Caravaggisten an.

Nicht nur der Blick des Protagonisten, sondern auch die Blickführung der Betrachter/innen ist bei Leysters (Abb. 5) und Hals's Bild (Abb. 60) vergleichbar; bei Beiden wird die Figur von unten betrachtet. Bei Leyster lehnt sich der Musikant noch deutlicher zurück. Dies lässt darauf schließen, dass die Bildnisse meist in großer Höhe an den Wänden der Bürger angebracht wurden.

Sowohl in Hals's (Abb. 60) als auch in Leysters Lautenspieler (Abb. 5) wird ein Gefühl von Spontaneität ausgestrahlt. Die Darstellung des Mannes in der Bewegung wird durch die formale Gestaltung getragen und lässt auf einen baldigen Positionswechsel schließen. Auch die schnellen und impulsiven Pinselstriche unterstreichen diese Effekte. Wie bereits erwähnt, stellt Frans Hals die Szenerie am Tag dar; bei Judith Leyster handelt es sich hingegen um ein nächtliches Szenario.

Die versteckte Lichtquelle findet sich, ebenfalls wie das Motiv, bereits bei den Utrechter Caravaggisten. Die Serenade ist eine der ersten Nachtszenen im Kreis von Frans Hals, auch wenn andere Haarlemer Künstler wie Dirck Hals, Jan Miense Molenaer und Adriaen van Ostade diese Beleuchtungsart ebenfalls verwendeten. Welu zufolge, müsste das Bild (Abb. 5) von einer Öllampe oder einer Kerze, nahe dem rechten Ellbogen, beleuchtet werden²²⁵. Da der Lichteinfall jedoch bei der Stirn nicht einheitlich ist, ist diese Lampe wahrscheinlich nicht die einzige Lichtquelle.

Judith Leysters Spieler schreibt sich in die Tradition der halbfigurigen Musikanten ein. Sie hat sich bei der Motivwahl von Frans Hals inspirieren lassen, seine Darstellung

²²⁴ Vgl. Welu (1993), S. 353

²²⁵ Vgl. Ebenda, S. 124

jedoch nicht zur Gänze übernommen. Sie hat daraus eine von ihr oft wiedergegebene, nächtliche Szenerie gestaltet und somit den Musikanten in eine intime Inszenierung eingebaut. Diesbezüglich ist der Einfluss der Utrechter Caravaggisten erkennbar. Durch die Nähe zu den Betrachter/innen sind seine Emotionen deutlicher zu erkennen und nachzuempfinden. Folglich entsteht auch eine engere Beziehung zwischen den Betrachter/innen und dem Musikanten, auch wenn kein direkter Kontakt aufgenommen wird. Dies lässt wiederum vermuten, dass er für die musikalische Untermalung in einem kleinen privaten Rahmen zuständig war.

Hinsichtlich Männlichkeitsdarstellungen lässt sich folglich kaum ein Unterschied zu ihren Kollegen erkennen. Darstellungen mit halbfigurigen lautenspielenden Männern waren in Haarlem zwar nicht zahlreich, dennoch finden sich, unter anderem bei Frans Hals, Vergleichsbeispiele. Ebenfalls hatten die Utrechter Caravaggisten bezüglich der Themenwahl und der Lichtführung sicherlich großen Einfluss auf Judith Leyster.

7.2 `Der letzte Tropfen` - The last drop

Bildbeschreibung:

Dieses signierte Werk (Abb. 17) wurde auf Leinwand gemalt und hat die Maße von 88,7 x 73,2 cm. Es befindet sich in der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Art in den Vereinigten Staaten.

In dieser Nachtszene sind zwei tanzende und trinkende junge Männer dargestellt, welche das Leben zelebrieren. Beleuchtet wird die Szenerie durch eine Kerze, welche von einem Skelett gehalten wird.

Der erste Blickfang für die Betrachter/innen ist der fröhliche, rot gekleidete, stehende Mann. Der Bildausschnitt hält die Bewegung fest, während dieser mit dem linken Bein einen Schritt nach vorne setzt und seine Arme beiseite streckt. In seiner rechten Hand hält er nach oben gerichtet eine längliche weiße, rauchende Pfeife und in der nach unten gerichteten Linken hält er demonstrativ einen auf den Kopf gestellten Krug. Leyster hat ihre Signatur auf diesen geleerten Krug platziert. Die Arme des Mannes bilden eine diagonale Linie von rechts oben nach links unten. Die in den Raum führenden Bewegungen, die diagonale Anordnung der Arme und die Schritthaltung der Beine

fügen den Mann plastisch in das Geschehen. Seinen Kopf legt er auf seine rechte Schulter und sein Blick wandert oben aus dem Bild. Direkter Kontakt zum/zur Betrachter/in wird jedoch nicht aufgenommen. Sein fröhliches Gemüt wird durch seine rosigen Lippen und einem Lächeln unterstrichen. Diese könnten jedoch auch durch den geleerten Krug und den fortgeschrittenen Abend erklärt werden. In diesem Bild wird ebenfalls die Lebendigkeit des Gesichtes durch die Licht- und Schattenführung unterstrichen. Sein welliges, kinnlanges Haar wird am Hinterkopf von einer blauen Mütze verdeckt.

Bekleidet ist er mit einem auffallenden, roten Anzug. Darunter trägt er ein dunkelblaues Jackett und eine weiße Bluse, welche am Brustkorb offen und nur am Kragen mit einem blauen Band zugeknöpft ist. Die Farbe Rot zieht sich bis zu seinen Stutzen und seine zeitgenössischen, schwarzen Schuhe sind vorne mit Bändern verziert.²²⁶

Ihm gegenüber sitzt der zweite junge Mann, welcher in diesem Moment mit voller Inbrunst aus einem großen Krug trinkt. Für die Betrachter/innen ist er im Profil sichtbar, da er sich zu seinem Kameraden nach links wendet.

Ebenfalls durch die Kerze beleuchtet ist die uns zugewandte Seite in Schatten gehüllt. Seine auseinandergespreizten Beine, wovon das Rechte zu neunzig Grad angewinkelt ist und das Linke schräg nach vorne ausgestreckt ist, sind in eine blaue Hose gehüllt. Auch dieser Feiernde wurde in der Bewegung dargestellt. Die lockere legere Sitzposition ist vergleichbar mit der des Kavaliers im Bild Tric-Trac (Abb. 13). Des Weiteren trägt er einen braunen, geöffneten Mantel und am Hals ist der Kragen eines weißen Hemdes zu erkennen.

Mit beiden ausgestreckten Händen hält er schräg nach oben den großen braunen Krug, um daraus einen kräftigen Schluck zu nehmen. Um trinken zu können, richtet er sein Gesicht in die selbige Richtung, wodurch seine länglicheren Haare nach hinten fallen. Wie seine Konzentration richtet sich auch sein Blick auf das Gefäß. Er lässt sich von seinem Gegenüber und dem Skelett neben ihm nicht beeinflussen.

Schräg hinter ihm steht das Skelett, welches sich mit dem Oberkörper zu ihm gebeugt hat und Licht in die Situation bringt. In der rechten Hand hält es eine Sanduhr, parallel zur linken Hand des stehenden Mannes, in die Höhe. Der linke Arm ist zu neunzig Grad gebeugt und hält einen Totenschädel und die Kerze. Es ist allein sein linkes

²²⁶ Diese finden sich auch in Kuppelndes Paar (Abb. 14) wieder.

überdimensional großes Bein sichtbar, da das Rechte vom sitzenden Herrn verdeckt wird. Durch die Integration des Skelettes bekommt die Szene eine durchaus bedrohliche Atmosphäre.

Ansonsten wurde das Interieur sehr spärlich behandelt; abgesehen von dem Hocker befindet sich in dem Raum kein Mobiliar. Allein die Kante zwischen dem braunen Boden und der grünlichen Wand wird definiert. Die Schattierung am Boden, vor allem die des Sitzenden, wirkt etwas bedrohlich, da sie überdimensional groß gezeichnet wurde. Farblich stechen auch in diesem Bild die Farben Rot und Blau hervor und heben sich von den restlichen in braun gehaltenen Utensilien ab.

Bildinterpretation:

Dieses am Krug signierte Bild (Abb. 17) ist ein Gegenstück zu dem Werk *merry company* (Abb. 16), in welchem die Heiterkeit des Trinkens und des Lebens im Generellen gefeiert wird. Juliane Harms hat es aufgrund der anderen, mit Kerzen beleuchteten Bilder, wie *dem Angebot* (Abb. 9), in die Jahre 1631 bis 1633 datiert. Frima Fox Hofrichter hat diese Datierung hinterfragt und es angesichts der ähnlichen Malweise des Bildes *Serenade* (Abb. 5) um 1629 datiert.

Die oben beschriebene Version des Bildes ist erst seit der letzten Restauration sichtbar, zuvor (Abb. 66) waren alleinig die beiden jungen Männer zu Sehen, da das Skelett in der Mitte übermalt wurde. Die ursprüngliche Version (Abb. 17) konnte mithilfe eines Röntgenbildes rekonstruiert werden.

Anstelle von diesem befand sich ein Tisch, worauf die Kerze zwischen den Beiden platziert wurde, um das Geschehen mit Licht zu erhellen. So wurden der Fuß und das Bein des Skelettes zum Tischbein umfunktioniert und die Kerze in seiner Hand wurde auf dem Tisch in einen Kerzenständer platziert. Die Wiederentdeckung des als Tod personifizierten grinsenden Skelettes mit dem Stundenglas, dem Totenkopf und der Kerze verschafft dem Bild eine unübersehbare und sichere moralische Komponente. Obwohl es sich nur über den sitzenden mit voller Inbrunst trinkenden Mann beugt, gilt die moralische Warnung auch seinem Gegenüber und dem/der Betrachter/in.

Die Darstellung von Skeletten im 17. Jahrhundert wurde meist mit Vanitas Darstellungen in Verbindung gebracht. Dennoch erscheinen sie unzeitgemäß, da sie ursprünglich eine mittelalterliche Tradition darstellten und etwa auch ein beliebtes Motiv der Renaissance waren. Sie wurden gezeigt, um zu verdeutlichen, dass der Tod

unvermeidlich ist und mit Sicherheit früher oder später eintreffen wird. Hofrichter hat in ihrem Katalog über Judith Leyster erwähnt, dass Totenköpfe meist in Verbindung mit Vanitas *Stillleben* kombiniert wurden und die Unvermeidbarkeit des Sterbens symbolisieren.²²⁷

Doch auch in Genrebildern, unter anderem bei Willem Buytewech, Adriaen van de Velde und später auch bei Jan Steen, wurde dieses Motiv übernommen. Der Tod winkt, in diesen Bildnissen den unterschiedlichsten Menschen: den Liebenden, den Faulen, den Geizigen und auch den liederlichen Bauern.

Ferner lässt auch Molenaer in seinem Bild *Carousing Peasants* (Abb. 67) die trinkende, feiernde und turtelnde Gesellschaft durch die Tür in der rechten Seite von einem Skelett beobachten. Da es etwas später datiert ist als *The last Drop* (Abb. 17), ist es möglich, dass er sich bei diesem Werk von Judith Leyster inspirieren ließ. Molenaers Bilder sind meist gefüllt mit Heiterkeit; die Betrachter/innen werden in Szenerien mit Musikanten, Tänzern, Trinkern, Rauchern, Kartenspielern, sich Liebenden, aber auch mit Raufereien hineinversetzt. Er hat zahlreiche Feste aus ärmeren Schichten gemalt, ohne diese offenkundig zu verurteilen,²²⁸ dennoch lauern im Hintergrund die Warnungen vor übermäßigem Genuss und Völlerei.

In Molenaers Bordell (Abb. 67) sitzt die Prostituierte auf dem Schoß eines Kunden und mit ihrer rechten Hand streut sie sein Geld Richtung Boden, wo es eine ältere Frau auffängt und sammelt. Begleitet von musikalischer Untermalung sitzen dahinter weitere Protagonisten, welche trinken, rauchen und ihre lasziven Gedanken ausleben. Die Frage, ob der Künstler diese Szenerie als Warnung deutet, beantwortet sich mit der Einbeziehung der Silhouette eines Skelettes im Hintergrund. Mit den Attributen der Sanduhr und einer Sichel geschmückt, verdeutlicht dieser die Moral der Geschichte. Die Feiernden wissen noch nichts von ihrem heimlichen und unerwünschten Beobachter, dennoch warnt er die Betrachter/innen, dass das Leben der Feiernden kurz ist und die Menschen für ihre eigenen Handlungen verantwortlich sind und der Tod nicht auf sich warten lässt, auch wenn dieser nicht sichtbar ist.²²⁹

Auch in Leysters Werk scheinen die Protagonisten die Warnung des Skelettes *noch* nicht wahrzunehmen, obwohl sich dieses direkt neben ihnen befindet. Es sind auch hier allein die Betrachter/innen, welche das ganze Ausmaß der Szenerie erkennen und gewarnt

²²⁷ Vgl. Hofrichter (1989), S. 43

²²⁸ Vgl. Weller (2002), S. 20

²²⁹ Vgl. Ebenda, S. 20

werden.

Ebenfalls findet sich die Verbindung von Trunksucht und Tod in vielen literarischen Werken dieser Zeit wieder; Jan van de Velde hat 1633 einen Stich produziert (Abb. 68), welcher ein bekleidetes Skelett mit einem Stundenglas und einem Speer zeigt. Der Text darunter wurde von Samuel Ampzing verfasst und warnt die Feiernden, dass das Fest des Bacchus bald enden müsse, da sie ansonsten bis in die Ewigkeit höllisch weinen werden.²³⁰

Jacob Cats hat diesem Thema ein Emblem mit dem Titel *De tijt die gaet, de doot die komt* gewidmet (Abb. 69). Dargestellt ist ein Mann zwischen einem sich nähernden Skelett, welches mit einem Pfeil hantiert und einem geflügelten sich von ihm weg bewegenden Mann, mit einer Sanduhr auf seinem Kopf. Im dazugehörigen Text wird ein junger Mann beschrieben, welcher trinkt, raucht und feiert und die Folgen seiner Exzesse zu spät erkennt.

Welu zufolge²³¹ kann das Bild von Judith Leyster (Abb. 17) damit in Verbindung gebracht werden, jedoch wird es auch als Gegenstück zu dem Bild *Merry company* (Abb. 16) betrachtet. Somit ist das Thema nicht so sehr auf ein moralisches Dilemma und der Angst vor der Verdammnis bezogen, sondern auch auf die Faulheit der jungen Karneval Anhänger. „Like clowns, they cavort in excess.“²³²

Beim Betrachten von Judith Leysters gesamtem Oeuvre ist auffallend, dass sie sich auf Nachtszenen, mit einer entweder sichtbar platzierten oder aber auch vom Bildrand abgeschnittenen Lichtquelle, spezialisierte. Auch hier nimmt sie eine Kerze zu Hilfe, um das *schändliche* Geschehen und die Atmosphäre ans sprichwörtliche Licht zu bringen. Vergleichbar ist die Handhabung des Lichtes mit dem Bild *Das Angebot* (Abb. 9), denn auch in dieser Szenerie verwendet sie die Beleuchtung, um das liederliche Angebot des alten Mannes für die Betrachter/innen sichtbar zu machen. In der *Serenade* (Abb. 5), dem *Tric-Trac Spiel* (Abb. 13) und auch in *Die Lautenspielerin* (Abb. 15) verwendet sie ebenfalls künstliches Licht, um den Darstellungen etwas Geheimnisvolles, aber auch Intimes und in sich Geschlossenes hinzuzufügen.

The Last Drop (Abb. 17) tritt laut Hofrichter als Gegenstück zu dem Bild *Merry*

²³⁰ O wee! Ó wee! Ó Wee! Foey overgeve beesten
En maekt gy den geen eynd von uwe Bacchus feesten
De dood die treed u na: uw prael word afgesneen
Uw vreugd word opgesloet van't eeuwig helsch geweene

²³¹ Vgl. Welu (1993), S. 161

²³² Ebenda (1993), S. 161

company (Abb. 16) auf.²³³ In dem fröhlichen Pendant unterhalten sich bei Tageslicht drei junge, theatralische Männer im Vordergrund und verbreiten eine fröhliche und gesellige Stimmung. Gekleidet in locker sitzenden, farbigen Kostümen erinnern sie vage an Figuren, welche sich in Darstellungen der *commedia dell' arte* wieder finden.²³⁴ Des Weiteren wurde die Figur in dem roten Gewand von einem anonymen Künstler kopiert. Sie repräsentiert mit einer Wurst in der Hand, als Figur des Hans Wurst, eine durchaus beliebte Witzfigur in den Niederlanden. (Abb. 70)²³⁵

Besonders die linke Figur in dem roten Kostüm in Leysters Bild (Abb. 16) wird in Verbindung mit Karneval gebracht. Mit seiner sorglosen Haltung, dem Glas Wein in seiner linken Hand und dem Krug hinter seinem Rücken, strahlt er eine regelrecht karnevaleske Fröhlichkeit aus. Mit dem etwas albernen Grinsen, dem Blick und mit seinen, aufgrund des Feierns, kleinen Augen, die zu den Betrachter/innen hin ausgerichtet sind, schließt er diese in das Geschehen mit ein.

Inspiriert wurde Judith Leyster hier möglicherweise von Frans Hals und dem Bild *Shrovetide Revellers* (Abb. 71). Diese Darstellung eines Festes in der Faschingszeit inkludiert zwei im Theater und der bildenden Kunst durchaus beliebte komische Figuren; Peeckelhaering und Hans Wurst. Die Figur in der Mitte führt eine ähnliche Geste, wie die Figur im Hintergrund in Leysters Bild, aus. Beide deuten in die eine, blicken aber in die andere Richtung. In der *Merry company* (Abb. 16) deutet die Figur auf die sie durch die Tür betrachtenden Menschen, blickt aber auf den Geige spielenden Kompagnon. Diese Geste ist keinesfalls nur für das Geschehen innerhalb des Bildes wichtig, sondern stellt auch eine kleine Hilfestellung für die Betrachter/innen dar. Die Künstlerin stellt hier das amüsierte Publikum und die drei theatralischen Charaktere einander gegenüber.

Die Figuren und die Kleidung der tanzenden und feiernden Menschen in *The last Drop* (Abb. 17) und *Merry company* (Abb. 16) weisen bezüglich des Themas und der Komposition eine Ähnlichkeit auf. Die erste gemeinsame Erwähnung der beiden Bilder stammt von einer Kollektion von Sir George Donaldson und verweist auf die gleiche Größe der Bilder. Bei einer Untersuchung des *Merry company* Bildes (Abb. 16) wurde aufgrund einer Ausstellung bemerkt, dass das Bild an der Unterseite und der rechten Seite beschnitten wurde. Das Bild hat nun die Maße 72 x 60,3 cm. Warum genau das

²³³ Vgl. Hofrichter (1989), S. 42

²³⁴ Vgl. Ebenda, S. 42

²³⁵ Vgl. Ebenda, S. 42

Bild verändert wurde, ist nicht eindeutig eruierbar; Hofrichter stellt die These auf, dass es vermutlich beschädigt war.²³⁶

Die Nachtszene *The last Drop* (Abb. 17) zeigt die negativen Konsequenzen eines exzessiven Konsums von Alkohol und Tabak, dem Feiern und der Faulheit auf. Im Gegenstück hierzu wird der moderate und kontrollierte Umgang mit etwaigen Genussmitteln oder einfach nur die schöne Seite am Genießen präsentiert.

Die roten Kostüme der jungen Männer in den beiden Bildern sind beinahe ident. Lediglich das Gewand des Mannes im moralisch konnotierten Bild wurde aufgrund der Feier schon etwas in Mitleidenschaft gezogen. Er trägt es leger offen und aufgeknöpft.

Aufgrund der direkten Beleuchtung dieser besonderen Nachtszene bringt Welu²³⁷ diese Darstellung mit dem Fastenabend in Verbindung. Jener Nacht, bevor der Frühling und die lange Fastenzeit beginnen. Folglich der letzte Abend, an dem gefeiert und getrunken werden konnte.

Diese Beobachtung wird auf die linke Figur in Leysters Bild (Abb. 17) übertragen, da diese auf die personifizierte Figur der Völlerei zurückzuführen ist. Der stürmisch aus einem Krug trinkende Mann findet sich ebenfalls in zahlreichen Bildern von Hieronymus Bosch, Brueghel und Adriaen Brouwer wieder. Hieronymus Bosch zum Beispiel stellt solch eine Personifikation in dem Ausschnitt *Gula* (Abb. 72) von *Tabletop of Seven Deadly Sins* dar.

In *Tavern Interior* (Abb. 73) von Adriaen Brouwer findet sich im linken Vordergrund eine ähnlich dargestellte Figur eines mit Inbrunst aus einem Krug trinkenden Mannes. Diese Gemeinsamkeiten der Figuren können nur schwerlich auf einen reinen Zufall zurückzuführen sein.

Ebenso finden sich in der unmittelbaren Umgebung von Judith Leyster im 17. Jahrhundert vergleichbare Figuren. Eine sehr ähnliche Figur stellt Jan Miense Molenaer in seinem Bild *The Bean Fest* (Abb. 74) dar. Die Männer tragen einen längeren Mantel und trinken mit voller Leidenschaft aus einem vergleichbaren braunen Krug. Allein die Sichtweise welche für die Betrachter/innen angeboten wird, ist anders, da wir ihn bei Molenaer von hinten und bei Leyster von der Seite betrachten. Des Weiteren erinnert die Figur in der Mitte von *The Bean Fest* (Abb. 74), welche den rechten Arm mit einer rauchenden Pfeife in der Hand nach oben streckt, an die Figur in dem rötlichen Kostüm bei Leyster. Wie bei dem Bild *Merry company* (Abb. 16) wird die feierliche Szene vom

²³⁶ Vgl. Hofrichter (1989), S. 42

²³⁷ Vgl. Welu (1993), S. 156

Hintergrund, von einer Person durch eine offene Tür beobachtet.

Diese Vergleiche sind ein weiteres Indiz dafür, dass die Beiden wahrscheinlich im gleichen Atelier zusammengearbeitet oder sich zumindest gegenseitig merklich beeinflusst haben. Es ist für Beide wiederum eine Verbindung zu Dirck Hals wahrscheinlich. Womöglich auch aufgrund der Verwendung von Skizzenbüchern, welche das Repertoire an ähnlichen Figuren bedingten, die sie dann in eigene Kompositionen und Räumlichkeiten integrierten. Diese Annahme dient auch dazu, eine Verbindung zu Adriaen Brouwer herzustellen, da auch dieser zahlreiche Skizzenbücher anfertigte und sich des Weiteren in den 1620ern oft in Haarlem aufgehalten hat.

Vor allem Molenaer wurde von Adriaen Brouwer beeinflusst. Molenaers Bilder von den fünf Sinnen geben einen Einblick in das einfache Leben im 17. Jahrhundert. Er zeigt dabei die Sinne auf sehr menschliche Art und Weise. Bei dem Bild *Riechen* (Abb. 75) zum Beispiel putzt eine Mutter dem Kind den Po ihres Kindes und im Hintergrund sitzt ein Mann, welcher seinen Kopf in die entgegengesetzte Richtung wendet und sich angewidert die Nase zuhält. In dem Bild über das *Schmecken* (Abb. 76) taucht wieder die trinkende Figur auf, welche mit beiden Händen den Krug in die Höhe stemmt, um auch nichts übrig zu lassen. Die Begabung von Adriaen Brouwer, die fundamentalen Aspekte des menschlichen Lebens detailgetreu darzustellen,²³⁸ findet bei Molenaer und auch beim restlichen Haarlemer Kunstkreis großen Anklang. Aus diesem Grund ist es auch möglich, dass sich auch Judith Leyster, wenn auch indirekt, bei den beiden Figuren von *The last Drop* (Abb. 17) von Brouwer inspirieren ließ.

Diese Vergleiche lassen erkennen, dass hier bezüglich Männlichkeitsdarstellungen kaum Unterschiede dargestellt wurden. Sie haben sich im Thema und der Bearbeitung gegenseitig beeinflusst und vergleichbare Bildnisse produziert, wobei Judith Leyster nicht als Ausnahme gehandhabt werden kann. Daraus lässt sich schließen, dass es nicht möglich ist, eine/n Künstler/in als ein rein eigenständig handelndes Künstlersubjekt zu betrachten, ohne die bestehenden Verbindungen zu Künstlerkolleginnen und Kollegen und der damaligen Lebenslage zu beachten.

Deshalb ist es auch nicht möglich, die Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Werk von Judith Leyster zu betrachten, ohne ihre Kollegen miteinzubeziehen. Es stellt sich auch als schwierig heraus, sich auf eine strikte

²³⁸ Vgl. Welu (1993), S. 322

Trennung zwischen ihrer und deren Herangehensweise zu konstruieren, da sie sich gegenseitig beeinflussten. Dennoch gibt es mit Sicherheit kleine, aber feine Unterschiede zwischen den Bildnissen und Figuren der Künstler/innen, wie ich bei bereits behandelten Werken herausgearbeitet habe.

7.3 Familie eines Soldaten

Bildbeschreibung

Das Bild (Abb. 77) hat die Maße 40 x 30 cm und wird ungefähr auf das Jahr 1633 datiert.²³⁹ Da es von der Künstlerin weder datiert noch signiert wurde, wird die Zuschreibung an Judith Leyster oftmals in Frage gestellt. Bis heute ist nicht geklärt, ob das Werk von Judith Leyster oder Jan Miense Molenaer angefertigt wurde. Auf die ungesicherte Zuschreibung werde ich am Beginn der Bildinterpretation genauer eingehen.

Dargestellt sind eine junge Familie, die Eltern und ein kleines Mädchen. Das Mädchen sitzt auf dem Schoß der Mutter und der Vater, ein Soldat,²⁴⁰ sitzt in die entgegengesetzte Richtung gewandt, mit dem Blick ins rechte, untere Eck gerichtet. Mutter und Kind bilden eine kleine, intime Einheit. Die ganzfigurigen Darstellungen nehmen den Mittelpunkt des Bildes ein und sind von einem ärmlichen Innenraum umgeben. Beleuchtet wird der, mit zahlreichen Utensilien, wie Krügen und Gläsern, geschmückte²⁴¹ Raum, durch das Feuer auf der rechten Bildseite und durch eine nicht sichtbare Lichtquelle im linken unteren Eck.

Die Mutter sitzt leicht schräg in den Raum zum linken Bildrand gerichtet auf einem Stuhl, welcher jedoch nicht deutlich erkennbar ist. Aufgrund der leicht diagonalen Anordnung und dem Blick zu den Betrachter/innen ist sie nicht nur im Profil sichtbar. Ihre Füße hat sie auf einem Fußwärmer gestellt, welcher einen kleinen, hellen und mit Kohlen gefüllten Krug beinhaltet.

Allein ihr Kopf verweist auf einen Kontext außerhalb des Bildes, da ihr Blick Kontakt mit den Betrachter/innen aufnimmt. Infolgedessen bezieht sie diese in die Geschichte

²³⁹ Leider konnte ich nicht ausfindig machen, wo sich dieses Werk nun befindet. Es wurde vor Jahren von dem With Kunsthandel K. & V. Waterman in Amsterdam verkauft.

²⁴⁰ Die Identifikation als Soldat lässt sich durch den Helm und die Tasche im Eck feststellen.

²⁴¹ Meist finden bei Judith Leyster in den Innenräumen kaum Utensilien Platz.

mit ein. Die rosigen Wangen, der leicht geöffnete, rötliche Mund und die blauen Augen werden von vorne links beleuchtet und somit zärtlich mit Leben erfüllt. Dies lässt erkennen, dass die Szenerie von einer weiteren Lichtquelle von vorne links beleuchtet wird. Dennoch entsteht ihr großer Schatten an der Wand rechts neben ihr von dem Feuer im Kamin. Ihre Haare sind zurückgebunden und zum Großteil von einer weißen Mütze, welche auch in weiteren Bildern von Leyster verwendet wurde, verdeckt.

Gekleidet in häuslicher Mode trägt sie eine rote Bluse und darüber eine dunkle ärmellose schwarze Jacke. Um den Hals hängt ein feiner, weißer Schal. Der pompöse schwarze Rock wird vorne von einer weißen Schürze verdeckt. Bis auf den Schal wirken die Stoffe sehr robust und widerstandsfähig.

Auf dem Schoß sitzt oder liegt, von den Armen der Mutter gehalten, ein junges Mädchen. Das zu den Betrachter/innen gerichtete Mädchen trägt einen braunen Rock und ein etwas dunkleres, langärmeliges Oberteil. Am Hals kommt der weiße Kragen einer Bluse zum Vorschein. Ihre dunklen Schuhe wirken robust und für die kalte Winterzeit geeignet. Ihr Blick richtet sich aus dem Bild, jedoch wirken ihre Augen müde und leer und nehmen keinen direkten Blickkontakt mit den Betrachter/innen auf. Das rundliche Gesicht scheint dennoch durch die rosigen Wangen und den rötlichen Mund lebendig. Strähnen ihrer blonden Haare fallen in ihr Gesicht, werden aber wie bei der Mutter, von einer weißen Mütze am Hinterkopf bedeckt. Aufgrund der steifen und unproportionalen Körperhaltung macht es den Anschein, als ob sie plump auf den Boden fallen würde, wenn sie nicht von ihrer Mutter gehalten werden würde. Ihre puppenhafte und etwas leblose Haltung wird auch durch die schlapp nach unten hängende Hand unterstrichen. Das *Pentimenti* lässt vermuten, dass sie in einer vorherigen Version einen Korb in ihren Armen hielt.²⁴²

Etwas weiter zu den Betrachter/innen gerückt, links von der Mutter und dem Kind, sitzt der Vater erschöpft auf einem Holzhocker, welcher schräg ins Bild ragt. Der Mann sitzt nach rechts, 90 Grad zu seiner Familie gewandt, vor dem Feuer. Das brennende und glühende Holz im Kamin wird an der rechten Seite vom Bildrand abgeschnitten. Es fällt auf, dass der Stuhl und die Sitzposition des Mannes proportional und perspektivisch keine passende Einheit bilden. Eigentlich müsste er beinahe vom Stuhl fallen und keineswegs diese bequeme Körperhaltung einnehmen. Hier finden sich vereinzelt

²⁴² Vgl. Hofrichter (1989) S. 55

malerische Schwächen der Künstlerin.

Vermutlich sitzt er nach seiner Heimkehr müde vor dem Feuer, um sich aufzuwärmen und zu erholen.²⁴³ Er trägt ein hellblaues, längeres Oberteil, welches vorne etwas ausgeschnitten ist und ein weißes Unterhemd erkennen lässt. An dem Oberteil ist sichtbar, dass die Beleuchtung von vorne links viel intensiver sein muss als die vom Kamin, da die dem Feuer zugewandte Vorderseite in Schatten getaucht ist.

Des Weiteren trägt er eine weiße Hose und am rechten Fuß einen schwarzen Schuh. Den Linken hat er bereits ausgezogen und das Bein auf einem am Boden liegenden, offenen Metallkrug abgestützt, um so die Fußsohle wärmen zu können. Der ausgezogene Schuh liegt im rechten unteren Bildeck und in beiden Schuhen befinden sich Strohhalme. Auf dem dadurch etwas erhöhten linken Bein stützt er sich mit seinem linken Ellbogen ab, um mit seiner Faust den schweren Kopf zu stützen. Diesen lässt er nach links auf die Hand fallen. Es ist nicht deutlich erkennbar, ob seine Augen geschlossen oder leicht geöffnet sind. Trotz seiner Erschöpfung hat sein Gesicht eine rosige, lebhafte Farbe und auch seine Lippen sind rötlich gefärbt. Das blonde Haar trägt er fransig und kurz. Seinen rechten Arm und die Hand hat er auf sein rechtes Knie abgelegt.

Mit seinem Rücken verdeckt er den unteren Rücken seiner Frau und durch das überschneiden der Beiden bilden die drei eine ruhige in sich geschlossene Einheit, obwohl sie in die entgegengesetzten Richtungen gewandt sind.

Die Grenze zwischen Boden und Wand ist nicht erkennbar, allein an der rechten oberen Wandseite ist die Wölbung des Kamins sichtbar. Der Raum ist in ein dunkles Braun gehüllt und durch Feuer beleuchtet, dies lässt darauf schließen, dass diese Szenerie am späten Abend stattfindet. Allein die Farben Rot und Blau heben sich, wie bei zahlreichen anderen Werken von Leyster, in den Vordergrund.

Anders als bei den bisherigen Werken ist hier das Interieur reich ausgestattet. Im linken vorderen Bildrand hat der Soldat einen geflochtenen Weidenkorb abgestellt, in welchem er seinen Helm aufbewahrt. Daran lehnt für die Betrachter/innen sichtbar, eine Tasche aus Fell mit Schnallen an der Vorderseite. In der Mitte des unteren Bildrandes steht ein großer, ockerfarbiger Krug, welcher am Hals etwas beschädigt ist. An den Lichtreflektionen und dem Schatten des Kruges ist erneut erkennbar, dass links eine weitere, für uns nicht sichtbare, Lichtquelle ist. An der hinteren Wand steht, zum Teil

²⁴³ Vgl. Hofrichter (1989), S. 55.

von der Mutter und dem Kind verdeckt, ein hoher sechseckiger Kinderstuhl aus Holz, welcher am oberen Ende verziert ist. Des Weiteren ist am linken Bildrand in der Mitte der Schatten eines Gegenstandes zu erkennen.

Die dargestellte Szenerie zeigt lediglich einen Ausschnitt des Raumes und des Geschehens.

Bildinterpretation:

Hofrichter hat dieses Bild (Abb. 77) in ihrem Katalog in die Kategorie der *authentischen Werke*²⁴⁴ von Judith Leyster aufgenommen und es um das Jahr 1633 datiert. Das Werk ist weder datiert noch signiert.

Die Zuschreibung an Judith Leyster wird, wie bereits erwähnt, diskutiert und angefochten. In der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung findet dieses Bild kaum Anerkennung, auch Welu hat es in seinem Katalog über die Künstlerin nicht erwähnt. In dem Katalog über Jan Miense Molenaer²⁴⁵ wird *Die Familie des Soldaten* (Abb. 77) von Dennis Weller dem Ehemann von Judith Leyster zugeschrieben und um das Jahr 1630 datiert. Weller erwähnt dieses Bild aufgrund der Ähnlichkeiten des Kindes mit denen in Molenaers Werken. Dennoch fügt er an, dass dieses Bild oft seiner Gemahlin zugeschrieben wird.²⁴⁶ Somit ist es nicht möglich, das Bild mit Sicherheit Leyster zuzuschreiben, da Argumente dafür, manche aber auch dagegen sprechen. Wie bereits erwähnt, finden sich zum Beispiel in Leysters Oeuvre kaum Werke mit solch einem reichlich ausgeschmückten Innenraum.

Dennoch ist es meiner Meinung nach ein bemerkenswertes Werk von der Hand von Judith Leyster. Die Besonderheiten des häuslichen Interieurs, das offene Feuer, die Darstellung der Gesichter der Mutter und des Kindes und deren innige und sinnliche Beziehung sind eindeutige und wiederkehrende Merkmale in Leysters Oeuvre. Diese mütterliche Fürsorge stellt sie auch in *Mother sewing with children by lamplight and fire* (Abb. 50) dar.²⁴⁷ Die Mutter sitzt hier mit ihren zwei Kindern in der Stube, welche durch zwei Lichtquellen beleuchtet wird,²⁴⁸ der Kerze an der Wand und dem Feuer auf der Seite der Kinder. Durch diese Beleuchtung strahlt das Bild eine sehr intime und friedliche Stimmung aus. Die Kinder wärmen sich am Abend vor dem Feuer, während

²⁴⁴ Vgl. Hofrichter (1989), S. 37-67.

²⁴⁵ Weller, Jan Miense Molenaer, Painter of the Dutch Golden Age, New York, 2002.

²⁴⁶ Vgl. Weller (2002), S. 35

²⁴⁷ Vgl. Hofrichter (1989), S. 55

²⁴⁸ Dies ist das einzige Bild von Leyster, das sie von zwei sichtbaren Lichtquellen erhellen lässt.

die Mutter seelenruhig näht. Diese häusliche Aktivität stellt die Künstlerin auch in *Woman Sewing by Lamplight* (Abb. 51) und *Das Angebot* (Abb. 9) dar.

Das offene Kaminfeuer verbreitet auch in dem Soldatenbild (Abb. 77) eine familiäre und gemütliche Stimmung.

Aufgrund der zahlreichen Ungereimtheiten, wie der Zuschreibung und der Darstellung des seltenen Themas, ist dieses Bild für mich außergewöhnlich. Es ist unverständlich, warum es in der Kunstgeschichtsschreibung kaum erwähnt wurde und auch von Welu in seinem Werk nicht aufgelistet wurde.

Der Streitpunkt über die Zuschreibung des Bildes ist ein nicht irrelevanter Aspekt für meine Arbeit. Die Frage nach unterschiedlichen Darstellungen von Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen ließe sich hier von alleine klären, da dieses Bild laut Weller auch von der Hand Molenaers stammen könnte.

Dennoch lässt sich aufgrund der sensiblen und interessanten Bearbeitung dieses seltenen Themas eine unterschiedliche Herangehensweise, und meiner Meinung nach die Handschrift von Leyster, erkennen. Zwar stimme ich mit Hofrichter nicht in allen Punkten überein, da ich das Bild etwas früher als 1633 datieren würde. Ich würde es, aufgrund von Vergleichen mit ihren anderen Werken, wie Weller, um das Jahr 1630 einordnen.

Das Besondere dieser Darstellung, welche somit auch eine Differenz zu ihren restlichen Genrebildern konkretisiert, ist die Miteinbeziehung eines Soldaten in diese intime Szene. Es wäre möglich, dass der Vater nach seiner Heimkehr in dem Zimmer neben seiner Frau und dem Kind Platz genommen und seinen Helm und die Tasche neben der Frau abgestellt hat. Der Vater hat sich in die entgegengesetzte Richtung der Frau und dem Kind platziert, um so seine Füße am Feuer zu wärmen. Seine geschlossenen Augen und die müde Körperhaltung lassen auf einen erschöpften und melancholischen Gemütszustand schließen. Diese melancholische und intime Haltung des Mannes findet sich vermehrt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei Gerard ter Borch wieder.

Leyster hat hier einen ergreifenden, sehr privaten Moment nach der Rückkehr des Soldaten in den Kreis seiner Familie präsentiert. Dieses Werk stellt eine Ausnahme im Vergleich zu denen ihrer Künstlerkollegen dar. Bildnisse von Soldaten nach getaner Arbeit finden ansonsten meist in Tavernen statt. Das Schwert beiseite gelegt, genießen sie die abendlichen Beschäftigungen, wie das gemeinsame trinken, spielen und feiern. Auch Dirck Hals hat Soldaten bei diesen nächtlichen Aktivitäten gemalt. Doch der

müde zu seiner Familie, in das traute Heim, heimgekehrte Mann ist durchaus eine Seltenheit.

Die Körperhaltung des Mannes wird in der Genremalerei im 17. Jahrhundert meist mit Faulheit und Sorglosigkeit in Verbindung gebracht. In Leysters Werk finden wir eine vergleichbare Figur im *Tric-Trac Spiel* (Abb. 13), wo der Mann seinen schweren Kopf mit seiner Hand abstützt und melancholisch auf das Spielbrett blickt.

In Hieronymus Wierix Gravierung²⁴⁹ (Abb. 37) stützt die personifizierte Sorglosigkeit ihren Kopf auf ihrer Hand ab.

Ob diese gängige Interpretation nun auch auf den heimgekehrten Vater anzuwenden ist, bezweifle ich. Die Möglichkeit kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, da er sich auch zuhause bei seiner Familie von der Arbeit fernhalten könnte. Dennoch strahlt das Bild meiner Meinung nach eine intime Zusammenkunft nach der absolvierten anstrengenden Arbeit aus. Diese intime Stimmung ist in Leysters Oeuvre keine Ausnahme, da sie diese mithilfe der Lichtführung und der emotionalisierten Figuren in zahlreichen ihrer Werke erzeugt.

Szenerien mit Soldaten kamen in Holland in den 1620er Jahren in Mode und waren bis Ende des Jahrhunderts beliebte Darstellungsobjekte der Künstler/innen. Sie fanden ihren Ursprung bei den Amsterdamer Malern Willem Duyster und Pieter Codde. Der Grund für die Popularität von spielenden, trinkenden, schlafenden und wachenden Soldaten im frühen 17. Jahrhundert war der Unabhängigkeitskrieg mit Spanien.²⁵⁰

„On some level, the genre of the *cortegaerdje* belongs to the cultural history of the soldier's image. [...] It is fair to generalize that narratives about soldier heroes have played a role in essentialist definitions of masculinity throughout Western European history and their role in the Dutch Republic is no exception.“²⁵¹

Jacob Duck²⁵² veränderte seine Bildnisse im Laufe der Zeit. Zu Beginn hatten sie eine durchaus moralische Komponente, welche er jedoch später reduzierte.

Bei Leyster ist der schlafende Soldat einzigartig; Jacob Duck hingegen integriert das Schlafen als bewusste Aktivität in zahlreiche Werke. Dies zeigt sich in seinen Früh- als auch Spätwerken.

²⁴⁹ Nach Philip Galle

²⁵⁰ Vgl. Salomon (1998), S. 34

²⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 34

²⁵² Der Utrechter Maler, welcher von 1630 bis 1650 in Haarlem tätig war, spezialisierte sich in seiner Kunst auf Bildnisse aus dem Soldatenleben und auf Darstellungen des einfachen gesellschaftlichen Lebens.

Ungeachtet dessen, dass Jacob Duck in seinen Werken reichlich ruhende Figuren gemalt hat, kann nicht verallgemeinernd behauptet werden, dass diese primär mit der Figur in *Gula* (Abb. 72) in Verbindung gebracht werden können. Duck verwendet eine größere Bandbreite von unterschiedlichen Botschaften, die seine Figuren ausdrücken sollen. „His images invoked not only contemporarily defined social consequences of idleness, such as poverty and misery, but also suggested the more philosophical conditions of dreams, reveries, and personal fantasies.“²⁵³

Vor allem in seinem Frühwerk fügt er neben seinen schlafenden Soldaten oft einen moralischen *Lehrer* hinzu (Abb. 78), welcher auf die ruhenden Männer deutet, seinen mahnenden Blick jedoch zu den Betrachter/innen richtet. Die konfuse Stimmung in den Bildern wird auch des Öfteren durch die willkürlich erscheinende Anordnung der schlafenden Figuren unterstrichen. So liegen sie in manchen Bildern auf einem Haufen zusammen.

Pieter Codde hat in seinem Oeuvre wenig vergleichbare Werke mit schlafenden Soldaten gemalt. In dem Bild *Guardroom* (Abb. 79) jedoch zeigt er fünf Soldaten, wovon zwei miteinander Karten spielen und die Restlichen eine ruhige Schlafposition eingenommen haben. Bei diesem Werk sind das sittliche Spiel der Beiden und die Absenz von Krügen, Gläsern und Pfeifen auffallend. Weiters lässt die etwas unkomfortable Haltung der Schlafenden laut Salomon auf eine enorme Erschöpfung schließen. Dieses Bild verdeutlicht keinerlei negativen Inhalte und Standpunkte. Auch bei *The Sleeping Soldier* (Abb. 80) von Willem Duyster sind keine Anzeichen von Fehlverhalten oder Völlerei erkennbar.

Diese beiden Bilder lassen darauf schließen, dass schlafende Soldaten und Schlafende generell im 17. Jahrhundert in den Niederlanden nicht immer mit Faulheit konnotiert wurden, sondern auch positiv oder neutral interpretiert werden können. Schlaf wurde somit auch als etwas Erneuerndes und Vitalisierendes für den Menschen angesehen, welche harte Arbeit zu verrichten hatten. Ebenfalls wird der Mann in Leysters Bild nicht mit Faulheit assoziiert, sondern sein Schlafen deutet vielmehr auf Erschöpfung und eine Ruhephase im trauten Heim. Verglichen mit den genannten Beispielen befinden sich die Darstellungen, bis auf Leysters Szene, in öffentlichen und belebten Räumen.

Im Vergleich zu diesen Werken werden die Bilder von Jacob Duck, auch aufgrund der

²⁵³ Salomon (1998), S. 30

Krüge, der Gläser, der gebrochenen Pfeifen, der moralischen *Lehrer* und der liederlichen Gesten so Mancher, mit Faulheit verbunden (Abb. 81). „Theirs [Ducks Soldaten] is the disreputable sleep of overindulgence and idleness that invites mockery.“²⁵⁴

Der Utrechter Maler Ter Brugghen hat ebenfalls eine schlafende Figur, welche mit dem Mars gleichgesetzt wird, gemalt (Abb. 82). Kunsthistoriker/innen haben dieses Bild mit der zeitgenössischen Diskussion über den andauernden Krieg mit Spanien in Verbindung gebracht. Ter Brugghen stellt den Wunsch dar, Mars schlafen zu schicken und den Krieg zu beenden. Er hat die militärische Virilität mit einer menschlichen Figur in Verbindung gebracht. Beide, Ter Brugghen und Duck, stellen auf unterschiedliche Art und Weise die Notwendigkeit von Wachsamkeit dar. „Mars, despite his sleep, is fully capable of defending himself; Duck’s sleepers cannot even control their own bodies. Ter Brugghen’s painting of Mars is a close-up of an isolated, dignified man who presents an ideal of character and behavior.“²⁵⁵

Seit jeher werden Soldaten und Krieger mit Männlichkeit in Verbindung gebracht und zum Großteil auch gleichgesetzt. Es ist signifikant, dass bei Duck in zahlreichen seiner Werke Frauen ein klar definierter Handlungsraum zugeordnet wird. Diese weiblichen Figuren hatten mehrere Funktionen. Eine wichtige war, dass sie durch ihre Anwesenheit in dieser männlich konnotierten Welt den Mythos von spezifischen Männlichkeiten unterstreichen, da sie diese sexualisierten. In dem Bild *Interior of a Stable with Figures* (Abb. 83) ist diese Wirkung der hinter dem Soldaten stehenden Frau gut sichtbar. „In Duck’s painting, as in the older prints, the moll or camp follower provides a feminine foil for the masculine standard bearer [...]“²⁵⁶

In Leysters Bild findet sich diese Assoziation nicht, hier unterstützt die Frau und Mutter das traute Heim und die intime Haltung eines müden Soldaten.

Verglichen mit der *Familie des Soldaten* (Abb. 77) finden sich, meiner Recherche nach, unter den reichlichen Soldatenbildnissen keine Szenen im intim-häuslichen Milieu. Die Darstellung der Familie in dem einfachen und ärmlichen Interieur mit dem schlafenden Soldaten findet keine eindeutigen Vergleichsbeispiele in dieser Zeit. Zwar finden sich zum Beispiel bei ter Borch und anderen Künstler/innen in der zweiten Hälfte des 17.

²⁵⁴ Salomon (1998), S. 44

²⁵⁵ Ebenda, S. 52

²⁵⁶ Ebenda, S. 47

Jahrhunderts zahlreiche Soldatenbildnisse, aber meines Erachtens mit keiner vergleichbaren Intimität; gelöst von der Rüstung, erschöpft und gelöst bei der Familie im gemeinsamen Heim.

Wie bereits oben erwähnt, verbinde ich die Figur des heimgekehrten Vaters nicht mit der einer faulen Person. Vielmehr mit einer in sich ruhenden Figur, welche müde vom Kämpfen ist und die traute Idylle bei der Familie genießt. Stilistisch gänzlich anders, findet es bezüglich der Aussage vielleicht doch Parallelen mit Ter Brugghens *schlafenden Mars* (Abb. 82). Ermattet von den Kriegen, sind sie bereit, sich wieder dem einfachen, aber wohligh warmen Leben und der Familie zu widmen.

Dies scheint mit Sicherheit eine etwas romantische und idealistische Sichtweise zu sein, aber dennoch nicht zur Gänze abwegig, da das Verlangen nach Frieden und der Unabhängigkeit und vor allem die Sehnsucht nach dem Einfachen, damals so wie heute, eine bedeutende und wichtige Rolle spielt. Natürlich könnte auch dieses Bild moralische Lehren verstecken, dennoch bin ich der Meinung, dass Judith Leyster in ihren geheimnisvollen und auch intimen Bildnissen oft auch nur die positiven und negativen Aspekte des Lebens dargestellt hat.

Letztendlich spricht die kluge intime Anordnung der Figuren, vor allem der Mutter und dem Kind, und dieses besondere und seltene Thema dafür, dass es von der Hand Leysters stammt, auch wenn dies nicht mit Sicherheit behauptet werden kann.

8. Conclusio

Judith Leyster war die erste Frau in den Niederlanden und wahrscheinlich auch im gesamten westlichen Teil Europas, welche Mitglied in einer Gilde wurde und somit in absoluter Konkurrenz mit ihren Kollegen arbeitete. Wie jedoch bereits des Öfteren erwähnt, standen sich die Mitglieder der Künstler/innengruppe in Haarlem im 17. Jahrhundert nicht nur als Konkurrent/innen gegenüber, sondern beeinflussten sich auch gegenseitig, arbeiteten womöglich in den gleichen Ateliers, hatten vergleichbare Skizzenbücher und kannten die Werke der jeweils Anderen. Da sie ihre Werke jedoch am offenen Kunstmarkt verkaufen mussten, war es wichtig, auch auf den eigenen Ruf zu achten, um die eigenen Marktanteile abzusichern.

Im Laufe meiner Arbeit, vor allem im theoretischen Teil des Kapitels Weiblichkeitsdarstellungen,²⁵⁷ habe ich des Öfteren dezidiert darauf hingewiesen, dass sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit kulturell determinierte geschlechtsspezifische Positionen einnehmen. Daraus lässt sich schließen, dass es nicht möglich ist, eine Arbeit mit dieser Fragestellung allein auf das Geschlecht des Künstlers oder der Künstlerin zu *reduzieren*. Das Geschlecht muss als eine soziale Kategorie angesehen werden, die von anderen Faktoren beeinflusst ist. Bei der Entwicklung der jeweiligen ästhetischen Position sind somit auch soziale, wirtschaftliche und kulturelle Faktoren von großer Bedeutung. Darum wurde bei der Auseinandersetzung mit Leyster ihr soziales Umfeld, der historische Hintergrund und die wirtschaftliche Situation in die Fragestellung miteinbezogen.

Manche Frauen in den Niederlanden hatten im Vergleich mit jenen aus anderen Ländern mehr Möglichkeiten, selbstbestimmt zu agieren. Sie konnten als Künstlerinnen ihr Leben selbst finanzieren, wissenschaftliche Bücher veröffentlichen und teilweise auch ihre eigenen Geschäfte führen. Es wäre vermessen zu behaupten, dass die Niederlande im 17. Jahrhundert ein emanzipiertes Volk waren, aber Frauen hatten dennoch im Vergleich zu ihren europäischen Nachbarn und den nachfolgenden Generationen mehr Optionen und Freiheiten. Darauf lässt auch die sinkende Anzahl der Frauen in den Malergilden im 18. Jahrhundert schließen und weiters, dass es möglich war, dass eine zu ihrer Zeit angesehene Künstlerin wie Judith Leyster danach in Vergessenheit geraten

²⁵⁷ Kapitel 4.1

konnte. Sie wurde von der Kunstgeschichte ausgeblendet und ignoriert. Diesbezüglich kommt auch jene Tatsache zu tragen, dass Frauen in der Kunstgeschichte generell lange Zeit absichtlich verleugnet wurden.

Um die unterschiedliche Herangehensweisen in Bezug auf die Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen der Künstlerin und ihrer Kollegen aufzuzeigen, sind genaue Bildvergleiche notwendig. Die meisten ihrer Werke wurden bis 1893 ohne etwaige Hinterfragung ihren Künstlerkollegen zugeschrieben, wodurch erkenntlich ist, dass kaum grundlegende oder offensichtliche Unterscheidungsmerkmale gegeben sind.

Auch wenn daher manche der in dieser Diplomarbeit verwendeten Vergleiche eben gerade keine geschlechtsspezifische Herangehensweise sichtbar werden lassen, bin ich der Meinung, dass eine rein objektive Sichtweise und Bearbeitung der einzelnen malerischen Themen durch die jeweiligen Künstlerinnen und Künstler gar nicht möglich ist. Hierzu habe ich kurz *Das kulturelle Gedächtnis* von Aleida Assmann erwähnt, um damit zu erläutern, dass die Machtverhältnisse zwischen den Menschen kulturell konstruiert wurden und somit auch die Kunst selbst immer mittels eines bestimmten Blickwinkels produziert, aber auch interpretiert wird. Diese Machtverhältnisse haben sich in unserem Gedächtnis eingeprägt und sind folglich nur mit großen Anstrengungen überwindbar.

Aus diesem Grund können Bilder nicht die *wahre Realität* darstellen, da sie einen konstruierten Moment wiedergeben und somit *bedeutungsstrukturierend* wirksam sind. Vielmehr verweisen Judith Leysters Bildnisse nur auf den ersten Blick auf Momentaufnahmen. Bei genauerem Betrachten hingegen wird jedoch sichtbar, dass diese eher ausgeklügelte Konstruktionen sind, die sich eines bereits tradierten Bildrepertoires bedienen.

Sowohl bei Judith Leyster als auch bei ihren Kolleg/innen bleiben die dargestellten Frauen meist in ähnlich strukturierten sozialen Räumlichkeiten situiert. Sie befinden sich in häuslichen Interieurs, kleineren Tavernen und Bordellen, kaum jedoch in öffentlichen Räumen, sind oftmals in die Hausarbeit vertieft oder damit beschäftigt, Männer zu umwerben. Aber auch für Männer finden sich in den meisten Werken ähnliche und somit klischeehafte Positionen wieder und nehmen den Platz des feiernden, rauchenden und lüsternen Protagonisten ein.

Auch wenn diese Charakterzüge bei Judith Leyster ihren Platz finden, sind an ihrer

spezifischen Herangehensweise meiner Meinung nach doch differente Nuancen erkennbar, wie zum Beispiel bei der Lautenspielerin (Abb. 15), welche hoffnungsvoll auf eine Partnerin oder einen Partner wartet, dabei aber auch neckisch aus dem Bild blickt. Leyster baut in ihren Werken meist eine intime, aber dennoch spannungsgeladene Stimmung auf und oftmals ist es nicht möglich, deren genaue Bedeutung aufzuschlüsseln. Integrieren ihre Kollegen, wie zum Beispiel Dirck Hals, in seiner *Outdoor merry company* (Abb. 20), manchmal visuelle Interpretationshilfen, wie die Personifikation des Cupido, finden wir diese bei Leyster selten.

Auch bei der Darstellung des Soldaten, in der *Familie des Soldaten* (Abb. 77), finden sich keine vergleichbaren Szenerien bei ihren Kollegen. Ihre Künstlerkolleg/innen, Vorgänger/innen wie auch Wegbegleiter/innen haben Soldaten meist in Verbindung mit anderen Soldaten dargestellt, oder sie in Tavernen und Bordellen feiern lassen. Das Schwert beiseitegelegt und am Tisch sitzend, verbringen sie oftmals den Feierabend mit trinken, spielen und poussieren. Judith Leyster hat ihren Soldaten hingegen in ein intimes häusliches Interieur integriert und die körperliche Erschöpfung des Mannes deutlich dargestellt. Auch wenn die Mutter mit dem Kind eine deutlichere kompositorische Einheit bildet, ist doch die familiäre Zusammengehörigkeit aller drei Personen spürbar. Diese familiäre Geborgenheit, welche dieses Bild ausstrahlt, findet in ihrer Umgebung, meiner Recherche nach, keine vergleichbaren Beispiele.

Wie auch im Bildnis der *Familie des Soldaten* (Abb. 77) finden sich in ihrem Oeuvre viele Nachtszenen, denen sie mit sichtbaren und verdeckten Lichtquellen eine intime, aber auch geheimnisvolle und mysteriöse Stimmung verleiht. Auch Dirck Hals und Jan Miense Molenaer haben diese caravaggeske Innovation eingebaut, um ihre Bilder mit einer vertraut wirkenden Stimmung auszuschnücken. Bei dem Bild *Mutter säubert das Haar eines Kindes* (Abb. 52) von Dirck Hals, findet sich eine vergleichbare Intimität wie in Leysters *Familie des Soldaten* (Abb. 77), *Der Lautenspielerin* (Abb. 15) und dem Bild *Das Angebot* (Abb. 9) wieder. Oft verwendet sie dieses caravaggeske Licht auch als Hilfsmittel, um das Geschehen sprichwörtlich ans Licht zu bringen, wie etwa bei dem Bild *Das Angebot* (Abb. 9).

Hier nimmt sie die direkte Beleuchtung zur Hilfe, um das liederliche Angebot des Mannes kenntlich zu machen. Die Dame jedoch lässt sich von ihrer Arbeit in keiner Weise ablenken, ebenso bewegt sie ihren Fuß nicht von dem Fußwärmer weg. In der Literatur oft mit einer unmoralischen Frau gleichgesetzt, spiegelt meiner Meinung nach diese Frau keine dieser Merkmale wieder. Ein Vergleich mit den Utrechter

Caravaggisten zeigt auf, dass sie die Damen in ihren *Angebotsbildern* meist freizügig gekleidet zeigen und als dem männlichen Geschlecht durchaus nicht abgeneigt. Ob dies nun, wie Hofrichter behauptet, als kritische Antwort auf die Darstellungen ihrer männlichen Kollegen gedeutet werden kann, ist schwer festzustellen. Dennoch kann *Das Angebot* (Abb. 9) als untypische Darstellung angesehen werden, da die zeitlich vergleichbaren Bilder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts meist derbe Züge hatten und sich erst 25 Jahre später bei ter Borch und Metsu vergleichbare ruhigere Situationen wiederfinden. Sozusagen bildete sie mit diesem Bild eine Verbindung zwischen zwei Malergenerationen des 17. Jahrhunderts.

„Today we recognize Leyster as a dedicated artist who recognized the latest trends in Haarlem genre painting, drawing on them as a source of inspiration for her own intimate depictions. Some of these works are among the most popular images of the golden age. Working among the most successful paintings of her time, she was clearly capable of responding to the changing tastes of the open market, and her work will always be linked with the rich tradition of Haarlem paintings of ‘modern figures’“.²⁵⁸

Leyster lebte als autonome Künstlerin in einer männerdominierten Gesellschaft. Zwar hatte sie Künstlerkolleginnen, dennoch war sie die erste Frau in der Lukasgilde in Haarlem. Sie war die Einzige in der Haarlemer Künstler/innenschaft, welche mit der Genremalerei, ohne einer Künstler/innenfamilie im Hintergrund, wirtschaftlich wie künstlerisch am offenen Markt reüssieren konnte. Weiters hatte sie vergleichbare Rechte wie auch ihre männlichen Künstlerkollegen, was unter anderem darauf schließen lässt, dass sie eine angesehene Künstlerin in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war. Daher wird sie in der neuesten kunsthistorischen Forschung als eine *Ausnahmeerscheinung* dieser Zeit behandelt. Wie es geschehen konnte, dass sie sich von einer ihrer Zeit angesehenen Künstlerin zu einer *Ausnahmeerscheinung* unserer Zeit entwickeln konnte, lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass Künstlerinnen von der lange Zeit männlich dominierten Kunstgeschichte bewusst ignoriert wurden. Eine genaue Antwort dafür muss in dieser Arbeit jedoch leider offen bleiben, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

In meiner Forschungsfrage stellte ich mir vordergründig die Frage, ob in ihrem Werk aufgrund dieser Fakten eine zu ihren Kollegen differente Darstellungsweise von Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen erkennbar ist.

²⁵⁸ Biesboer (1993), S. 87.

In der Forschungsliteratur gibt es diesbezüglich unterschiedliche argumentative Ansätze. Ich stimme zu einem gewissen Teil mit Frima Fox Hofrichter überein, indem eine spezifische und somit differente Betrachtungsweise der Künstlerin sehr wohl erkennbar ist. Jedoch sehe ich diese nur vereinzelt in manchen ihrer Werke widergespiegelt, wie zum Beispiel in *Das Angebot* (Abb. 9), *Die Lautenspielerin* (Abb. 15) und dem Bild *Familie eines Soldaten* (Abb. 77). Ich bin der Meinung, dass Judith Leyster die in Haarlem bereits tradierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen aufgenommen und übernommen hat, diese jedoch meist mit einer kleinen, persönlichen, vielleicht auch kritischen Note versehen und somit Werke geschaffen hat, welche für zahlreiche nachkommende Künstlerinnen und Künstler inspirierend waren.

Folglich sind meines Erachtens bei der Auseinandersetzung mit weiblichen Künstlerinnen aus dem Bereich der neueren Kunstgeschichte genaue Bildvergleiche mit Kolleginnen und Kollegen notwendig, um deren künstlerische Haltung wie auch die damit verbundenen Positionierungen einzuordnen. Es ist nicht vernünftig, Unterschiede allein aufgrund des Geschlechtes als gegeben anzunehmen, da, wie ich in meiner Arbeit des Öfteren erwähnt habe, das Geschlecht als eine soziale und veränderbare Kategorie neben vielen anderen angesehen werden muss.

Abbildungen:



Abb. 1: Judith Leyster, Selbstportrait, c. 1633, Leinwand, 72,3 x 65,3 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Abb. 2: Judith Leyster, Signatur



Abb. 3: Pieter de Grebber, Musical Trio, 1623, Leinwand, 95 x 79,5 cm, Private Kollektion, USA.



Abb.4: Judith Leyster, The Jester, 1625, Leinwand, 65 x 58 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 5: Judith Leyster, Serenade, 1629, Tafelbild, 45,5 x 35 cm., Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 6: Judith Leyster: Jolly Topper, 1629, Leinwand, 88 x 84 cm., Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 7: Judith Leyster: Tulip, 1643, auf Pergament, 38,2 x 27,2 cm., Frans Halsmuseum, Haarlem.



Abb. 8: Portrait of a Man, (vlt. Vincent Laurensz. van der Vinne), 1952, Leinwand, 40,3 x 32 cm., Collection of Mrs. Alva E. van Beuningen, Vierhouten.



Abb. 9: Judith Leyster, Das Angebot, 1631, Tafelbild, 30,9 x 24,2 cm., Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 10: Frontispiece of *A Monstrous shape, or a shapelesse monster*, 1639.



Abb. 11: Roemer Visscher, *Ad pompam tantum, Sinnepoppen*, 1614.



Abb. 12: Braunschweig Monogrammist, *Brothel Scene*, c. 1548, Öl auf Holz, 29 x 45 cm. Staatliches Museum zu Berlin, Berlin.



Abb. 13: Judith Leyster, Tric- Tracspiel, c. 1631, Tafelbild, 62,2 x 40,6 cm., Worcester Art Museum, Massachusetts.



Abb. 14: Judith Leyster, Kuppelndes Paar, 1630, Tafelbild, 68 x 55 cm., Louvre, Paris.



Abb. 15: Judith Leyster, Lautenspielerin, c. 1631, Tafelbild, 31 x 22 cm, Private Kollektion, London.



Abb. 16: Judith Leyster, Merry Company, c. 1629- 31, Leinwand, 72 x 60,3cm, Collection Noortman, London und Maastricht.



Abb. 17: Judith Leyster, *The Last Drop*, c. 1629- 31, Leinwand, 88,7 x 73,7cm, John G. Johnson Collection, Philadelphia.



Abb. 18: Nicolaes de Bruyn, *Merry Company*, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 19: Frans Hals, *Yonker Ramp and his Sweetheart*, 1623, Leinwand auf Holz befestigt, 105,4 x 79,4 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 20: Dirck Hals, Outdoor merry comany, c. 1618- 20, Öl auf Holz, 37, 5 x 55,5 cm., Frans Halsmuseum, Haarlem.



Abb. 21: Dirck Hals, Lockere Gesellschaft mit Geiger, Öl auf Holz, 34 x 29, 5 cm., Sotherby's London 1981.



Abb. 22:Dirck Hals, Outdoor Merry Company, Tafelbild, 27,9 x 75 cm., Formerly Christie's, London.



Abb. 23: Jan Miense Molenaer, Zahnarzt, 1629, Tafelbild, 58,8 x 80,1cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh



Abb. 24: Judith Leyster, Tric- Tracspiel, Infrarotfotographie

V zelve hoort, gheen ander woord.



Abb. 25: Johan de Brune, U zelve hoort, gheen ander woord, Emblemata of zinne- werck, 1624, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Abb. 26: Jacob Matham, A Game of Tric- Trac, Stich, Rijkmuseum, Amsterdam.



Abb. 27: Crispijn de Passe de Oude, Tric- Trac Players, c. 1620, Stich, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam



Abb. 28: Dirck Hals, Merry Company, Stift und Pinsel mit India Tusche, 197 x 314 mm., Teylers Museum, Haarlem



Abb. 29: Remingius Hogenberg, Game of Tric- Trac in an Inn, später 16. Jhdt. Stich.



Abb. 30: Hendrick Pot, Merry Company, Leinwand, 92 x 125 cm., Nationalgaleriet, Oslo.



Abb. 31: Jacob Cats, T sal smetten of branden, Vrient, wacht uw Handen, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag,



Abb. 32: Jan Steen, Two kinds of Games, c. 1660, Leinwand, 63 x 69, 5 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 33: Dirck Hals, Tricktrack- Spieler, 1628, Öl auf Holz, 40 x 55 cm, Kunsthandlung Pieter de Boer, Amsterdam.



Abb. 34: Cornelis Anthonisz, Socordia, 1546, Holzstich.



Abb. 35: Roemer Visscher, *Pessima placent pluribus*, Sinnepoppen, 1614.



Abb. 36: Jan van de Velde, *Nocturnal Game of Tric- Trac*, ca. 1625, Kupferstich, 23, 6 x 27 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 37: Hieronymus Wierix nach Philip Galle, *Acedia*, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 38: Jan Steen, *Easy Come, easy go*, 1661, Öl auf Leinwand, Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 39: Jan Steen, *The Gamblers*, c. 1664, Öl auf Leinwand, 90 x 119 cm., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 40: Molenaer, *Kartenspieler*, Tafelbild, 44 x 51 cm., Private Collection, London.



Abb. 41: Dirck Hals, Merry Company with Flutist, Tafelbild, 17,5 x 16,3 cm., Private Collection, USA.



Abb. 42: Dirck Hals, Merry Company with a Violinist, Tafelbild, 17,5 x 16,3 cm., Private Collection, USA.



Abb. 43: Dirck Hals, Tricktrack- Spieler, c. 1626, Öl auf Holz, 32 x 39 cm. Parket- Bernet, New York.



Abb. 44: Gerard Honthorst, Bei der Kupplerin, 1625, Tafelbild, 71 x 104 cm., Centraal Museum, Utrecht.



Abb. 45: Dirck van Baburen, Kupplerin, 1622, Leinwand, 101 x 107,3 cm., Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 46: Quentin Metsys, I'll matched Loves, c. 1520/25, Öl auf Holz, 43.2 x 63 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 47: Jacob Golzius, Young woman Resisting the Caresses of an Old Man, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 48: Salomon Savreij nach Pieter Quast, Trouwenpenning, Radierung, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 49: Jan Harmansz Krul, De overdaet, en doet gheen baet, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag



Abb. 50: Judith Leyster, Mother Sewing with Children by Lamplight and Fire, c. 1633, Tafelbild, d: 28 cm., National Gallery of Ireland, Dublin.



Abb. 51: Judith Leyster, Woman Sewing by Lamplight, c. 1633, Tafelbild, 22 x 21 cm. Location unknown.



Abb. 52: Dirck Hals, Mutter säubert das Haar eines Kindes, 1631, Tafelbild, 15,7 x 21,4 cm., P. And N. De Boer Foundation, Amsterdam.

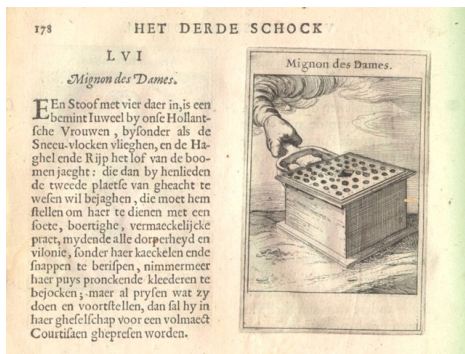


Abb. 53: Roemer Visscher, *Mignon des Dames*, Sinnepoppen, 1614, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Abb. 54: Anonym, *The Proposition* (Copy), Tafelbild, 30 x 23 cm., Location unknown.



Abb. 55: Gerard ter Borch, *The Gallant Offizier*, 1662, Leinwand, 68 x 55 cm., The Louvre, Paris.



Abb. 56: Gabriel Metsu, An Offer of wine, c. 1650, Tafelbild, 35,5 x 29,1 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 57: Gerard Honthorst, Lute Player, 1625, Fontainbleau



Abb. 58: Roemer Visscher, wat ist anders als fray, Sinnepoppen, 1614.



Abb. 59: Jan Miense Molenaer, Am Tisch sitzende Frau, c. 1632- 34, Tafelbild, 52 x 41 cm., Private Collection.



Abb. 60: Frans Hals, Lautenspieler, c. 1620- 23, Leinwand, 70,4 x 62, 1 cm., Louvre, Paris.

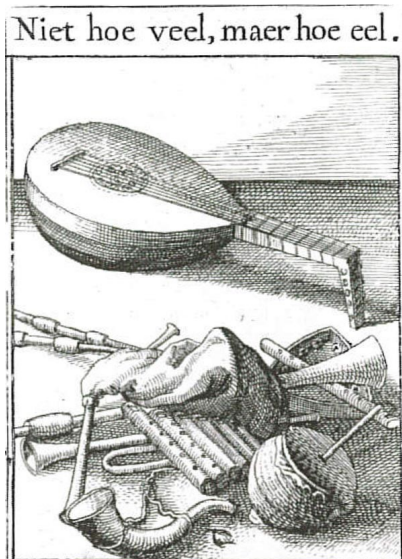


Abb. 61: Romer Visscher, Niet hoe veel, maer hoe eel, Sinnepoppen, 1614, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Abb. 62: Crispijn de Passe de Oude, Amor Docet Musicam, Emblem von Gabriel Rollenhagen, 1611, Stich, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.



Abb. 63: Mariette de Lasne nach Michel de Lasne, Melchancholy Lute Player, Stich, Bibliothèque Nationale, Paris.



Abb. 64: Jan van de Velde, Lute Player, von der Serie Spiegel, ofte Toneel der ydelheyde ende ongebondenheyde onser eeuwe, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 65: Ludwig Büsinck, Lute Player, 1630, Holzstich, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 66: Judith Leyster, The Last Drop, c. 1629- 31, Leinwand, 89 x 73,3 cm., John G. Johnson Collection, Philadelphia.



Abb. 67: Jan Miense Molenaer, Carousing Peasants, Tafelbild, 32 x 50 cm, Jagdschloss Grunewald, Berlin.



Abb. 68: Jan van de Velde, Death, 1633, von der Serie Spiegel, ofte Toneel der ydelheyd ende ongebondenheyd onser eeuwе, Stich, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 69: Jacob Cats, Death, in Spiegel van den ouden en nieuwen tijdt, 1632.



Abb. 70: Anonym (nach Frans Hals und Judith Leyster), Merry Trio, Location unknown.



Abb. 71: Frans Hals, Shrovetide Revellers, c. 1617, Öl auf Holz, 127 x 98cm., Metropolitan Museum, New York.



Abb. 72: Hieronymus Bosch, Gula, Detail von Tabletop of Seven Deadly Sins, c. 1485- 1500, Holztafel, 120 x 150 cm (das Ganze) Museo del Prado, Madrid



Abb. 73: Adriaen Brouwer, Tavern Interior, Tafelbild, 34,8 x 26 cm., Museum Boymans- van beuningen, Rotterdam.



Abb. 74: Jan Miense Molenaer, The Bean Feast, 1630er, Tafelbild, 42 x 56 cm., Collection of the Prince of Liechtenstein, Vaduz.



Abb. 75: Jan Miense Molenaer, riechen, aus: Die fünf Sinne, c. 1635- 40, Tafelbild, 19,5 x 24,3 cm., Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 76: Jan Miense Molenaer, schmecken, aus: Die fünf Sinne, c. 1635- 40, Tafelbild, 19,5 x 23,9 cm., Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 77: Judith Leyster, Familie des Soldaten, c. 1633, Tafelbild, 40 x 30 cm, Kunsthandel K. & V. Waterman, Amsterdam.

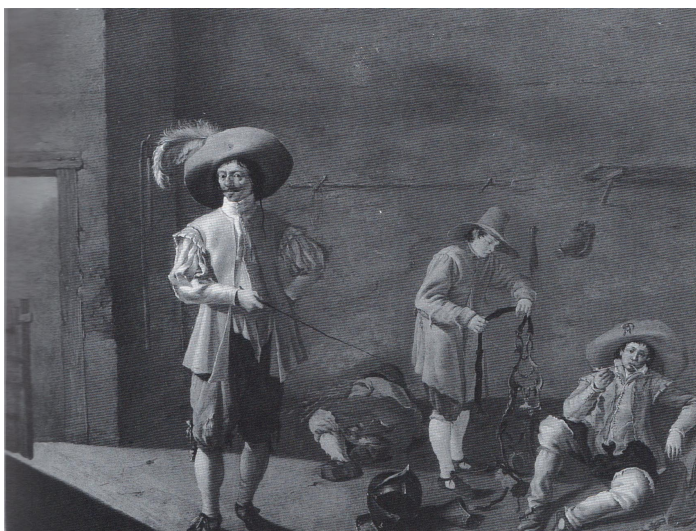


Abb. 78: Jacob Duck, Guardroom Scene, 1628, Tafelbild, 43 x 60,5 cm., Location Unknown.



Abb. 79: Pieter Codde, Guardroom Scene, Tafelbild, 40,7 x 58,6 cm., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Abb. 80: Willem Duyster, *The Sleeping Soldier*, Tafelbild, 23,5 x 36, 5 cm., Location Unknown.



Abb. 81: Jacob Duck, *Guardroom Scene*, 1655, Tafelbild, 68 x 59,5 cm., Location Unknown.



Abb. 82: Hendrick ter Brugghen, *Sleeping Mars*, Holztafel, 106,5 x 93 cm., Centraal Museum, Utrecht.



Abb. 83: Jacob Duck, Interior of a Stable with Figures, Tafelbild, 53,5 x 85,5 cm., J.B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. X.
- Abb. 2: <http://lookingaroundabit.blogspot.com/2009/09/guiding-star-lost-and-found-judith.html> (30.11.2011)
- Abb. 3: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 223
- Abb. 4: <http://priceprobe.co.uk/the-jester-by-judith-leyster.p8554064> (30.11.2011)
- Abb. 5: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. II.
- Abb. 6: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 131
- Abb. 7: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. XVII.
- Abb. 8: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 46.
- Abb. 9: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. VII.
- Abb. 10: http://en.wikipedia.org/wiki/File:A_Monstrous_Shape,_or_a_Shapelesse_Monster.png (30.11.2011)
- Abb. 11: <http://acgfleurkens.nl/home/5> (30.11.2011)
- Abb. 12: H. Rodney Nevitt, Art and the Culture of Love in Seventeenth- Century Holland, Cambridge, 2003, S. 107.
- Abb. 13: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. VI.
- Abb. 14: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. VIII.
- Abb. 15: http://en.goldenmap.com/Judith_Leyster (30.11.2011)
- Abb. 16: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. III.
- Abb. 17: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 157.

- Abb. 18: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 146.
- Abb. 19: <http://www.friendsofart.net/en/art/frans-hals/yonker-ramp-and-his-sweetheart> (30.11.2011)
- Abb. 20: Britta Nehlsen- Marten, Dirck Hals 1591- 1656, *Oeuvre und Entwicklung einer Haarlemer Genremalers*, Weimar, 2003, S. 361.
- Abb. 21: Britta Nehlsen- Marten, Dirck Hals 1591- 1656, *Oeuvre und Entwicklung einer Haarlemer Genremalers*, Weimar, 2003, S. 384.
- Abb. 22: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 145.
- Abb. 23: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, *A Woman Painter in Holland's Golden Age*, Doornspijk, 1989, cat. 120.
- Abb. 24: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, *A Woman Painter in Holland's Golden Age*, Doornspijk, 1989, cat. 54.
- Abb. 25: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 181
- Abb. 26: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 176.
- Abb. 27: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 176.
- Abb. 28: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 178.
- Abb. 29: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, S. 177.
- Abb. 30: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, 177.
- Abb. 31: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, *A Dutch Master and Her World*, Yale, 1993, 178.
- Abb. 32: <http://www.salvatorefiorillo.it/gambling.html> (30.11.2011)
- Abb. 33: Britta Nehlsen- Marten, Dirck Hals 1591- 1656, *Oeuvre und Entwicklung einer Haarlemer Genremalers*, Weimar, 2003, S. 379.
- Abb. 34: Frima Fox Hofrichter, *Games People Play: Judith Leyster's A Game of Tric- Trac*, in: *Worcester Art Museum Journal*, Volume 7, 1983-84, S. 18- 27, S. 23.

- Abb. 35: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 125.
- Abb. 36: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 179.
- Abb. 37: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 180.
- Abb. 38: <http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/steen.php> (30.11.2011)
- Abb. 39: <http://madamepickwickartblog.com/2011/10/gambling-putting-a-wager-on-fate/> (30.11.2011)
- Abb. 40: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 281.
- Abb. 41: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 260.
- Abb. 42: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 261.
- Abb. 43: Britta Nehlsen- Marten, Dirck Hals 1591- 1656, Oeuvre und Entwicklung einer Haarlemer Genremalers, Weimar, 2003, S. 381.
- Abb. 44: <http://de.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8BWQN4> (30.11.2011)
- Abb. 45: http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Dirck+van_Baburen/Die+Kupplerin/367.html (30.11.2011)
- Abb. 46: <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg41/gg41-52622.html> (30.11.2011)
- Abb. 47: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 173.
- Abb. 48: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 171.
- Abb. 49: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 172.
- Abb. 50: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. XI.
- Abb. 51: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 24.
- Abb. 52: http://www.casa-in-italia.com/artpx/dut/dutch_17.htm (30.11.2011)

- Abb. 53: <http://www.gholtmann.de/media/Bilder/MignondesDames.jpg> (20.11.2011)
- Abb. 54: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 78.
- Abb. 55: http://de.wikipedia.org/wiki/Gerard_ter_Borch (30.11.2011)
- Abb. 56: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 142.
- Abb. 57: <http://www.klassiskgitar.net/imagesh5.html> (30.11.2011)
- Abb. 58: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Wat_ist_anders_als_fray.jpg (30.11.2011)
- Abb. 59: Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer, Painter of the Dutch Golden Age, New York, 2002, 97.
- Abb. 60: http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Frans_Hals/Spa%C3%9Fvogel+mit+Laute/5862.html (30.11.2011)
- Abb. 61: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 126.
- Abb. 62: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 126.
- Abb. 63: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 128.
- Abb. 64: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 127.
- Abb. 65: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 127.
- Abb. 66: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. IV.
- Abb. 67: Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer, Painter of the Dutch Golden Age, New York, 2002, S. 20.
- Abb. 68: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 160.
- Abb. 69: http://www.dbnl.org/tekst/_lit003199601_01/_lit003199601_01_0041.php (30.11.2011)
- Abb. 70: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, cat. 71.

Abb. 71: <http://ja.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-7YMQ7C> (30.11.2011)

Abb. 72: <http://www.artflakes.com/de/products/hieronymus-bosch-gula> (30.11.2011)

Abb. 73: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 159.

Abb. 74: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Molenaer,_Jan_Miense_-_The_King_Drinks.jpg

Abb. 75: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 325

Abb. 76: James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 326

Abb. 77: Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989, Abb. XII.

Abb. 78: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 1.

Abb. 79: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 12.

Abb. 80: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 13.

Abb. 81: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 2.

Abb. 82: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 26.

Abb. 83: Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998, cat. 19.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Literaturverzeichnis:

- Alpers,
Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, 1998.
- Assmann,
Aleida Assmann, Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, in: Kulturwissenschaften, Forschung- Praxis- Positionen, Wien, 2002, S. 27- 45.
- Baar,
Mirjam de Baar, Transgressing gender codes, Anna Maria van Schurman and Antoinette Bourignon as contrasting examples, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth-century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 143- 152.
- Bachorski,
Hans Jürgen Bachorski [Hg.], Ordnung und Lust, Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Trier, 1991.
- Barta,
Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer- Tugendhat, Frauen Bilder Männer Mythen, Kunsthistorische Beiträge, Berlin, 1987.
- Becker,
Jochen Becker, Der Blick auf den Betrachter: Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip Niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts, in: L'Art et les Révolutions, Section 7, Strassbourg, 1992, S. 77-92
- Benthien,
Claudia Benthien, Inge Stephan, Männlichkeit als Maserkade, Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zu Gegenwart, Böhlau, 2003.
- Biesboer,
Pieter Biesboer, Judit Leyster: Painting of 'Modern Figures', in: James Welu, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 75- 92.
- Bischoff,
Cordula Bischoff, Brigitte Dinger, Irene Ewinkel, Ulla Merle, FrauenKunstGeschichte, Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Gießen, 1985.
- Bußmann,
Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), Genus, Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, 1995.

- Braun,
Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), Gender @Wissen: ein Handbuch der Gender- Theorien, Köln, 2005
- Bredius,
Dr. A. Bredius, Een conflict tusschen Frans Hals en Judith Leyster, in: Oud Holland 35, S. 71-73.
- Broude,
Norma Broude, Mary D. Garrard, Feminism and Art History, Questioning the Litany, New York, 1982.
- Connel
Robert Connell, Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen, 1999.
- Fend,
Mechthild Fend, Marianne Koos, Männlichkeit im Blick, Visuelle Inszenierung in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Böhlau, 2004.
- Franits
Wayne Franits, Looking at Seventeenth- Century Dutch Art, Realism Reconsidered, Cambridge, 1997.
- Frederickson
Kristen Frederickson, Sarah E. Webb, Singular Women, Writing the artist, Berkeley, 2003.
- van Gemert
Lia van Gemert, The power of the weaker vessels: Simon Schama and Johan van Beverwijck on women, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Holland, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 39- 50.
- Goodman,
Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt, 1995.
- Grimm,
Claus Grimm, Frans Hals, Das Gesamtwerk, Stuttgart, 1989.
- Hammer- Tugendhat,
Daniela Hammer- Tugendhat, Zur Repräsentation des Liebesaktes in der Kunst der Frühen Neuzeit, in: Gisela Völger (Hg.), Sie und Er, Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Bd. 2, Köln 1997, S. 193-98.
- Hammer- Tugendhat,
Daniela Hammer- Tugendhat, Der unsichtbare Text, Liebesbriefe der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunbert (Hg.), Audiovisualität vor und nach Gutenberg ,

Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche, Milano, 2001.

- Hammer- Tugendhat,
Daniela Hammer- Tugendhat, Kunst/ Konstruktionen, in: Kulturwissenschaften, Forschung- Praxis- Positionen, Wien, 2002, S. 313- 338.
- Hammer- Tugendhat
Daniela Hammer- Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare, Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, 2009.
- Hammer- Tugendhat
Daniela Hammer- Tugendhat, Christina Lutter, Emotionen im Kontext, Eine Einleitung, in: Emotionen 2, 2010, S. 7-22.
- Hamrs,
Juliane Harms, Ihr Leben und ihr Werk, in: Oud Holland 44, 1927, S.88-96, 112-26, 145-54, 221-42, 275-79.
- Hess,
Thomas B. Hess, Art and sexual politics, New York, 1973.
- Hofrichter
Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster's Proposition, Between Virtue and Vice, in: Norma Broude, Mary D. Garrard, Feminism and Art History, Questioning the Litany, New York, 1982, S: 173- 181.
- Hofrichter
Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster, A Woman Painter in Holland's Golden Age, Doornspijk, 1989.
- Hofrichter,
Frima Fox Hofrichter, Judith Leyster's 'Self- Portrait': 'Ut Pictura Poesis', in: Essays in Northern Europe, 1983, S. 106. 109.
- Hofrichter,
Frima Fox Hofrichter, A light in the Galaxy, in: Kristen Frederickson, Singular women, writing the artist, Berkeley, 2003, S. 36- 47
- Hofrichter,
Frima Fox Hofrichter, Games People Play: Judith Leyster's A Game of Tric-Trac, in: Worcester Art Museum Journal, Volume 7, 1983-84, S. 18- 27.
- Hofstede de Groot,
von C. Hofstede Groot, Judith Leyster, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstdammlung, Bd. XIV, 1893, S. 190- 98.
- Hofstede de Groot,
von C. Hofstede de Groot, Schilderijen door Judith Leyster, in: Oud Holland 46, S. 25- 26.

- Houbraken
Arnold Houbraken, Grosse Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen, Wien, 1880.
- Hufton
Olwen Hufton, The prospect before her: a history of women in Western Europe, London, 1997.
- de Jongh
Eddy de Jongh, Questions of meaning, theme and motif in Dutch seventeenth-century painting, Leiden, 2000.
- Kanz
Christine Kanz, Gegenwelten, Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Bamberg, 1997.
- Kemp,
Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin, 1992.
- Kloek
Els Kloek, The Case of Judith Leyster: Exception or Paradigm?, in: James Welu, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S.55- 68.
- Kloek
Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994.
- Kosrmeyer,
Carolyn Korsmeyer, Gender and Aesthetics, an introduction, Nex York, 2004, S. 10-36.
- Leuker,
Maria Theresia Leuker, Widerspenstige und tugendhafte Gattinnen. Das Bild der Ehefrau in niederländischen Texten aus dem 17. Jahrhundert, in: Hans- Jürgen Bachorski, Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Trier, 1991, S. 95-122.
- Leuker,
Maria Theresia Leuker, Text, Women's sphere and honour: the rhetorical realism of Bredero's farces, A response to Giesela van Oostveen, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 65- 69.
- de Mare
Heidi de Mare, Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte 4, 1992, S. 64- 79.

- Mulvey
Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino, in: Gisliind Nabakowski, Frauen in der Kunst, Frankfurt am Main, 1980, S. 30- 46.
- Nabakowski
Gisliind Nabakowski [Hg.], Frauen in der Kunst, Bd.2, Frankfurt am Main, 1980
- Nehlsen- Marten
Britta Nehlsen- Marten, Dirck Hals 1591- 1656, Oeuvre und Entwicklung einer Haarlemer Genremalers, Weimar, 2003.
- Neumeister,
Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht, in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Petersberg, 2003.
- Neurdenburg,
Elisabeth Neurdenburg, Judith Leyster, in: Oud Holland 46, S. 27- 30.
- Nevitt
H. Rodney Nevitt, Art and the Culture of Love in Seventeenth- Century Holland, Cambridge, 2003.
- Nochlin
Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Söntgen Beate, Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S. 26- 56.
- van Oostveen
Giesela van Oostveen, It takes all sorts to make a world. Sex and Gender in Bredero's Farce of the Miller, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 55- 64.
- Pichler,
Nina Pichler, Feministische Kunstgeschichte- Versuch einer Überprüfung einiger Positionen, Graz, 2008.
- Pollock
Griselda Pollock, Rozsika Parker, Old mistresses, Women, Art and Ideology, London 1981.
- Pollock
Griselda Pollock, Vision and difference, Femininity, Feminism and Histories of Art, London, 1988.
- Pollock
Griselda Pollock, Rozsika Parker, Dame im Bild, in: Söntgen Beate, Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S.

71- 93.

- Pollock
Griselda Pollock, Frau als Zeichen: Psychoanalyse Lektüren, in: Söntgen Beate, Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S. 115- 161.
- Prior
Mary Prior, Freedom and autonomy in England and the Netherlands: women's live and experience in the seventeenth century. A response to Anne Laurence, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 137- 142.
- Raupp,
Hans- Joachim Raupp, Musik im Atelier, Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert, in: Oud Holland 92, 1978, S. 106-28.
- Salomon
Nanette Salomon, Jacob Duck, And the Gentrification of Dutch Genre Painting, Ghent, 1998.
- Sandrart
Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste, Bd. 1, Nürnberg, 1994.
- van Schneider
Dr. Arth. Von Schneider, Gerard Honthorst und Judith Leyster, in: Oud Holland 40, 1922, S. 169-73.
- Schütz,
Karl Schütz, Das Interieur in der Malerei, München, 2009.
- Slive,
Seymour Slive, Frans Hals, Bd. 1 Text, London, 1970.
- Slive,
Seymour Slive, Frans Hals, München, 1989.
- Sneller
Agnes A. Sneller, Reading Jacob Cats, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth- century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 21- 34.
- Söntgen
Beate Söntgen, Den Rahmen wechseln, Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft, in: Söntgen Beate, Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S. 7- 26.

- Stephan,
Inge Stephan, Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des 'ersten Geschlechts' durch men's studies und Männlichkeitsforschung, in: Claudia Benthien, Männlichkeit als Maskerade, Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Böhlau, 2003, S. 11- 35.
- Sutherland Harris,
Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, Women Artists: 1550- 1950, New York, 1979.
- Sutton,
Peter C. Sutton, Von Frans Hals bis Vermeer, Berlin, 1984.
- Tickner
Lisa Tickner, Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied, in: Kritische Berichte, 2/1990, 18, S. 5- 36.
- Walzl,
Myra Walzl, Frauenbildnisse bei Frans Hals, eine geschlechtsspezifische Untersuchung, Wien, 2007.
- Weidemann,
Christiane Weidemann, 50 Künstlerinnen die man kennen sollte, München, 2008.
- Weller,
Dennis P. Weller, Jan Miense Molenaer, Painter of the Dutch Golden Age, New York, 2002.
- Welu
James A Welu, Card Players and Merrymakers, a moral lesson, in: Bulletin of the Worvester Art Museum, Heft 3, 1975, S. 8-16.
- Welu
James A. Welu, Pieter Biesboer, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993.
- Westermann,
Mariet Westermann, Von Rembrandt zu Vermeer, Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, Köln, 1996.
- Wijnman,
Mr. H. F. Wijnman, Het geboortjaar van Judith Leyster, in: Oud Holland 49.
- Wijsenbeek- Olthuis
Thera Wijsenbeek- Olthuis, Leo Noordegraaf, Painting for a Living: The Economic Context of Judith Leyster's Career, in: James Welu, Judith Leyster, A Dutch Master and Her World, Yale, 1993, S. 39- 54.

- Wilcox
Helen Wilcox, 'A monstrous shape': emblems of seventeenth-century womanhood, A response to Mirjam de Baar, in: Els Kloek, Nicole Teeuwen, Women of the Golden Age, An international debate on women in seventeenth-century Hollan, England and Italy, Hilversum, 1994, S. 153- 156.
- Zimmermann
Anja Zimmermann, Kunstgeschichte und Gender, Eine Einführung, Bonn, 2005.

Abstract:

In dieser Diplomarbeit wird eine differenzierte Darstellungsweise von Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen der Künstlerin Judith Leyster mit deren ihrer männlichen Künstlerkollegen aus Haarlem untersucht. Die barocke Genremalerin war zu ihrer Zeit das einzige und erste weibliche Mitglied der Lukasgilde, stammte aus keiner Künstler/innenfamilie und verkaufte ihre Werke am offenen Markt.

Trotz ihres Ansehens zu Lebzeiten wurden Judith Leysters teilweise datierten und signierten Werke nach ihrem Tod ihren männlichen Kollegen zugeschrieben, wodurch die Künstlerin zwei Jahrhunderte bis 1893 in Vergessenheit geriet.

In dieser kritischen Betrachtung geschlechtsspezifischer Darstellungen im 17. Jahrhundert stellte sich im Speziellen die Frage, ob sich ihre Protagonistinnen in Bordellszenen, ihre oft im häuslichen Interieur verhafteten Frauendarstellungen, aber auch ihre männlichen Figuren, wie Musikanten, sich Vergnügende und Melancholische, von denen ihrer Kollegen unterschieden.

Dazu wurde von Beginn an darauf hingewiesen, dass Judith Leyster als ein Konglomerat aus vielen kulturellen Einflüssen betrachtet werden muss und nicht allein ihr Geschlecht in den Vordergrund gestellt werden darf. Vor allem sollten keine Unterschiede in den Werken aufgrund ihres Geschlechts als vorgegeben angenommen werden. Denn sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit müssen als kulturell determinierte Positionen wahrgenommen werden, welche sich unaufhörlich verändern und neu konstruieren. Diesbezüglich wurde zu Beginn der Arbeit die Stellung der Frau sowie die historische, soziale und auch wirtschaftliche Situation im 17. Jahrhundert in den Niederlanden untersucht.

Um folglich eine unterschiedliche Herangehensweise der Haarlemer Künstler/innen zu hinterfragen, wurden sieben Bildbeispiele von Leyster in genauem Vergleich zu Werken ihrer Kollegen gesetzt.

Scheint es, als ob die Bilder zwischen Judith Leyster und ihrer Kollegen kaum Unterschiede vorweisen, fallen bei genauerem Betrachten kleine Details auf, welche in gewissen Werken auf eine differenzierte Darstellungsweise zurückzuführen sind. Als Beispiele dafür wurden die Werke „Das Angebot“, „Die Lautenspielerin“ und „Die Familie des Soldaten“ erwähnt. Die Künstlerin hat die in Haarlem bereits tradierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellungen aufgenommen und übernommen, diese jedoch meist mit kleinen, persönlichen, vielleicht auch mit kritischen Aspekten versehen und somit Werke geschaffen, welche für zahlreiche nachkommende Künstlerinnen und Künstler inspirierend waren.

Lebenslauf:

HALBARTSCHLAGER Anita

Geboren am **09.09.1986** in Steyr, Oberösterreich

Ausbildung:

Februar 2010 - Juni 2010	Auslandssemester an der Universität Utrecht/ Niederlande
Seit Oktober 2005	Studium an der Universität Wien; Studium der Kunstgeschichte mit Schwerpunkt auf Kulturwissenschaften Mitbelegerin an der Universität für angewandte Kunst und an der Akademie der bildenden Künste
2005	Matura im Bundesrealgymnasium in 4400 Steyr
1997- 2005	Bundesrealgymnasium Steyr, Michaelaplatz, 4400 Steyr - mit Schwerpunkt Informatik, Geschichte und darstellende Geometrie

Berufserfahrung:

Nov. 2010- März 2011	Praktikum in der Galerie Lehner in 1060 Wien
Seit 2005	Geringfügige Tätigkeit bei Firma Halbartschlager, Garten und Baukunst (elterlicher Betrieb) im techni- schen und kaufmännischen Bereich
2005:	Vierwöchiges Praktikum bei der Firma Wintersteiger in Steyr als Restaurateurin